LA TABLE RONDE

NOVEMBRE 1958

SOMMAIRE

PRÉFACES POUR LA RADIO

Avant-propos

Il est agréable pour le directeur de la Radiodiffusion-Télévision française de présenter, en même temps qu'un choix de textes remarquables, un des héritages les plus précieux qu'il ait eu à faire en prenant ses fonctions, celui d'une émission dont le succès a la valeur d'une expérience réussie : l'Université Radiophonique Internationale.

En conviant, au mois de janvier 1949, à Nice, les représentants des radios étrangères à fonder l'U.R.I., M. Wladimir Porché, alors directeur général de la R.T.F., accomplissait un acte de foi dont on pouvait penser qu'à une profonde sagesse il alliait une certaine témérité. Quoi de plus sage et de plus propre à réunir les hommes que d'employer la puissance universelle de la radio à la diffusion en commun d'une culture commune? Mais, dans la disparité des langues, des façons de penser, des niveaux de culture, des moyens techniques, des habitudes déjà prises, quoi de plus hasardeux dans sa générosité?

Longtemps, tandis qu'il était fait appel aux penseurs et aux savants de tous les pays pour nourrir ces émissions, la France fut à peu près seule à les diffuser dans leur intégralité et à en assumer les charges. Cependant elle appelait toutes les radios à collaborer à l'établissement des programmes. Et peu à peu le haut intérêt de ces leçons a conquis des cercles de plus en plus larges des auditoires internationaux. Nombre de radios étrangères, qui venaient aux conseils de l'U.R.I. en observateurs amicaux mais prudents, y viennent aujourd'hui en adhérents enthousiastes, en associés qui partagent responsabilités, dépenses et profits.

Plusieurs des séries de conférences diffusées ont eu, à l'étranger comme en France, un succès qui engageait à les prolonger. Les « Préfaces pour la Radio », — dont Roger Lutigneaux eut l'idée, — qui font l'objet de cette publication, furent parmi les plus goûtées de ces séries. La première conférence fut diffusée

sur les ondes françaises le 7 juillet 1956. La dernière doit l'être ce mois-ci.

Plus de cent écrivains, romanciers, poètes, dramaturges, essayistes, appartenant à seize nations, ont donc accepté d'exposer pour la radio, pour les radios, le sens de leur œuvre, les raisons qui les ont poussés à écrire. Le cadre de cette revue, évidemment, ne permettait pas de les y inclure tous dans leur texte intégral. Un choix a été fait et, comme tout choix, il peut être discuté. Des absences seront certainement regrettées. Des résumés, des citations y remédient partiellement, et le lecteur, s'il ne fut déjà un auditeur, aura au moins, avec des textes d'un grand intérêt, une idée générale de cette belle série d'exposés, à mon sens un modèle de ce que l'Université Radiophonique Internationale doit offrir à ses auditeurs pour répondre pleinement à ce qu'on attend d'elle.

C. CHAVANON.
Directeur général
de la Radiodiffusion-Télévision française.

●

Les émissions de l'U.R.I., placées sous la responsabilité de M. Paul Gilson (Direction des Services artistiques) et M. Henry Barraud (Direction de France III), en collaboration avec M. Michel Robida (Direction des Échanges internationaux), sont diffusées chaque samedi de 8 heures à 9 heures et sont répétées sur Paris IV de 16 heures à 17 heures.

Le secrétariat permanent est assuré par la R.T.F. (107, rue de Grenelle, Paris 7e).

En outre, une Assemblée générale de l'U.R.I. se réunit à Paris, tous les deux ans, sous la présidence de M. Théo Fleischman, ancien Directeur général de l'I.N.R.

M. Fleischman est également Président du Comité permanent de l'U.R.I. qui comprend : M. Jan Kott, Directeur des émissions théâtrales de la Radio polonaise, M. René Dovaz, Directeur de Radio-Genève.

Ce Comité permanent se réunit deux fois par an pour mettre au point les programmes de l'U.R.I. Le succès de cette initiative n'a cessé de s'affirmer, puisque le nombre des organismes de Radio qui avaient participé au premier Congrès en 1949 était de 11, et qu'au dernier Congrès de 1957, il était de 23.

★

STEFAN ANDRÈS

Né en 1906 à Trier. Études chez les Frères, puis à Cologne, Iéna et Berlin. Voyages en Italie, en Égypte et en Grèce. Membre du Pen-club allemand et de l'Académie allemande de langue et de littérature. Premier roman (autobiographique) Le frère Lucifer *(couronné en Amérique par le Prix Abraham Lincoln).* Le mur invisible *dépeint le tragique déracinement de la jeunesse contemporaine. Sa nouvelle* Nous sommes Utopia *passe pour son chef-d'œuvre. Son roman* Les noces des ennemis *traite le problème de la réconciliation franco-allemande. Citons enfin un roman sur les dix premières années de l'auteur* L'enfant à la fontaine.

Les chatons des peupliers mènent leur danse folle devant ma fenêtre. Ils cherchent un coin de terre pour y devenir peuplier. De chaque œuvre d'art s'envolent ainsi des nuées de semences ailées et spirituelles. Dans le monde toujours si laid et si inhumain où nous vivons, ce naïf élan vers la fécondité est pour moi à la fois un sujet de joie et une cause de tristesse. Je connais la puissance magique du *mot* devenu spectacle pur. Et mon cœur se gonfle d'allégresse quand je songe qu'il m'a été donné de pénétrer dans ce que l'âme humaine a de plus intime, pour y faire régner l'esprit et pour y élever des autels à la beauté de l'ordre caché des choses. Mais comment oublier en même temps combien est désespérée la lutte de l'artiste contre la toute-puissance de la paresse intellectuelle, contre la bêtise idéologique et l'indigence morale de notre époque? Dans ces moments de dépression, je me répète inlassablement que l'espérance est une vertu contre laquelle il ne faut pas pécher.

Pour ce qui touche mon esthétique, je crois simplement que les forces créatrices qui contribuent à faire de la vie humaine une entreprise de vérité et de grandeur sont celles-là mêmes qui doivent également inspirer la plus humaine de toutes les entreprises : l'œuvre d'art. Ces forces créatrices se ramènent pour moi à quatre vertus cardinales : sans le respect de la *mesure,* aucune œuvre d'art n'est concevable ; sans *sagesse,* il n'est pas de juste regard sur les choses ; sans *force d'âme* ce regard ne supporterait pas le spectacle des choses ; sans *justice* enfin la vie et l'œuvre sont livrées à

l'arbitraire et au hasard, la vie n'est pas construite et l'œuvre n'est pas viable.

Je répugne par trop à m'étendre sur le contenu, la substance, la philosophie de mon œuvre. Pour être écrivain, on n'en est pas pour autant tenu d'exposer son univers intérieur dans une vitrine. Cet univers intérieur s'exprime dans une œuvre indirectement et comme à travers un miroir glauque, et s'il se fraye un chemin jusqu'au cœur du lecteur, c'est par voie de suggestion quasi-magique et de sympathie divinatrice. C'est bien assez comme cela il me semble ; on ne va pas plus loin sans s'engager dans la voie de l'exhibitionnisme moral. Au reste, les interviews, reportages, échos et autres incursions dans la vie des artistes détournent suffisamment le public de la seule question qu'une critique honnête a le droit de se poser en face d'une œuvre, afin d'y répondre avec les moyens qu'elle trouve en elle-même : cette œuvre est-elle belle, oui ou non?

Comme beaucoup de jeunes gens, j'ai commencé à écrire dès l'âge viril, et bien entendu en vers. J'ai abordé la prose à 19 ans. Je me destinais alors à la théologie. Je suis d'ailleurs resté fidèle dans mes livres à la théologie parce que seule elle touche au *Logos*, au fondement radical des choses. Lorsque mon sujet est l'*homme*, j'inscris toutes les variations sur ce thème central dans le cadre de la création divine dont je m'efforce de déceler la trace aussi bien dans les actes humains que dans les animaux et le monde tout entier. Mais pour tout ramener à la création divine, je ne fais œuvre ni d'apologiste, justifiant tout a priori, ni de métaphysicien cherchant partout l'origine première et la fin dernière. Je considère en outre comme une faiblesse de ma part de n'avoir jamais pu me consacrer qu'à des hommes situés en marge de notre vie bourgeoise ; mes héros vivent toujours dans des monastères, des villages perdus, des tours de méditation ou des rivages méditerranéens éloignés de tout. Le thème du déluge universel m'a fourni l'occasion de faire une exception à cette règle, encore que là aussi je me sois gardé de puiser dans le monde contemporain. J'ai construit de toutes pièces un rêve que seuls des liens analogiques relient à la réalité. Répéter dans un livre des événements qui se sont déroulés déjà dans la réalité me paralyse d'ennui. Je suis le premier lecteur de mes livres et j'entends y trouver mon plaisir, comme n'importe quel lecteur. Je prétends créer quelque chose de neuf, faire surgir des événements qui n'ont jamais eu lieu, bref donner naissance à un monde qui me devra tout. Je trouve à ce jeu un plaisir infini, à mi-chemin entre la joie créatrice du Dieu de la Bible et l'impatience d'un enfant devant un tas de

sable encore informe. Quant aux autres sentiments qui accompagnent habituellement la gésine d'une œuvre d'art, angoisse, doute, tâtonnements dans la nuit, qu'il me soit permis de faire le silence sur eux...

Ma mère me disait parfois, l'index levé : « La ville est méchante, et cela va de mal en pis de jour en jour. » J'en dirais volontiers autant de l'art. Il s'en faut bien qu'une œuvre nombreuse rende plus facile la création nouvelle pour un artiste déjà âgé. Une œuvre nouvelle est pour l'écrivain jeune une aventure excitante comme une conquête amoureuse ; pour l'écrivain chevronné, c'est une décision difficilement mûrie sous l'empire d'une contrainte intérieure. Imaginez un chasseur de tigre, le soir, en joyeuse compagnie, dans un bungalow, en pleine forêt vierge. Le bonhomme a parlé au milieu de ses trophées anciens. Il sent ce qu'on attend de lui ; il ne peut plus tarder. Le voilà qui décroche son fusil et qui s'enfonce dans la nuit. Il se trouve en face d'une triple éventualité : ou bien il revient bredouille et on le moque. Ou bien il revient avec la dépouille d'un tigre, et on l'admire, tout en observant qu'il n'a fait en somme que son métier de chasseur de tigre. Ou enfin il ne revient jamais, et l'on insinue qu'il a toujours eu la langue un peu trop bien pendue. Mais personne au bungalow ne songe que ce qui importe avant tout au chasseur c'est moins le retour triomphal que la chasse elle-même, le farouche tête-à-tête avec le fauve.

Mais, Dieu merci, la création artistique a des aspects moins décourageants, et en vérité personne n'est moins digne de pitié que l'artiste. Car l'artiste est peut-être le seul être au monde qui ne s'ennuie jamais, qui ignore presque complètement ce qu'est l'ennui. Il est vrai qu'il y a ennui et ennui, et qu'à côté de l'ennui banal — disons l'ennui d'antichambre — il existe une forme d'ennui plus profonde, plus fondamentale, de nature en quelque sorte métaphysique. Cet ennui métaphysique consiste essentiellement dans la certitude qui s'impose brusquement à l'esprit qu'on ne possède pas de racines plongeant dans le cours des choses, qu'on n'est pas nourri, soutenu, irrigué par le flot incessant des événements du monde, et que ces événements sont frappés par suite d'une indifférence, d'une gratuité à peine tolérables. Il s'établit ainsi une sorte de déséquilibre entre le temps et l'éternité, ce qui se perd sans trace et ce qui devrait être la base inébranlable de toutes choses. C'est cet ennui inquiet, cette perte d'équilibre intérieur qui a poussé Héraclite d'Ephèse dans le silence du temple, Socrate vers ses bourreaux et la coupe de ciguë, Antoine dans le désert, Maître Eckhardt dans les ténèbres de l'Union Mystique — et Nietzsche dans l'abîme

où sombra sa raison. C'est cet ennui aussi, je crois, qui féconde les facultés créatrices de l'artiste. Car la beauté artistique n'est rien d'autre, je pense, que le masque d'or derrière lequel l'éternité se cache pour apparaître dans le temps. Quiconque offre ce masque à l'éternité, et lui permet ainsi de surgir parmi nous, guérit pour quelques heures l'ennui métaphysique qui nous ronge. Car le signe le plus certain auquel nous reconnaissons que nous nous trouvons dans le rayonnement d'une œuvre d'art authentique est le calme, la sérénité qui nous soulèvent, qui nous arrachent aux flots du temps pour nous transporter vers l'éternité. Alors, oui, nous sentons enfin un sol ferme sous nos pieds, un ordre immuable alentour, un ciel immense et radieux sur nos têtes. A travers le masque du beau, c'est en effet les puissances démiurgiques, l'être en soi et éternel qui nous regardent. L'artiste auquel il a été donné de produire — fût-ce une seule fois dans sa vie — une œuvre où se lisent ces signes sacrés, est un être d'exception et la femme qui lui a donné le jour est digne de toute notre vénération.

★

HERVÉ BAZIN
de l'Académie Goncourt

Né le 11 avril 1911 à Angers, Hervé Bazin étudia le Droit à la Faculté catholique de cette vlle, puis il vint faire sa licence de Lettres en Sorbonne. Il débuta dans les Lettres par un recueil de poèmes, Jour, *qui obtint, en 1947, le Prix Guillaume Apollinaire.* Vipère au poing, *paru chez Gallimard en 1948, fut la révélation littéraire de l'année.* La tête contre les murs, *paru en 1948 chez Grasset, inaugura la réapparition des célèbres « Cahiers Verts » et reçut le Prix de la Presse Latine (Fondation Larragoïti) décerné pour la première fois. Il publia en moins de quatre ans,* La mort du petit cheval, Le Bureau des Mariages, Humeurs *(œuvre poétique),* Lève-toi et marche, L'Huile sur le feu. *Avec* Qui j'ose aimer, *Hervé Bazin donna son œuvre la plus accomplie. Lauréat du Grand Prix Littéraire de Monaco en 1957, il est élu à l'Académie Goncourt le 6 octobre 1958.*

Disons-le tout de suite : si j'ai beaucoup parlé de moi dans mon œuvre, néanmoins très transposée, je n'aime guère parler de cette œuvre elle-même. Je ne suis pas un théoricien, j'ai horreur de la moindre démonstration et les plus simples explications m'embarrassent, comme les rouages de

ma montre. On sait ce qu'il advient à ceux qui, imprudemment, cherchent à les démonter, leurs montres : les rouages une fois sur la table, ils sont bien incapables de dire comment ça fonctionnait. Et, ce qui est plus grave, il arrive même qu'on ne puisse plus rien faire fonctionner. Ceci a l'air d'un apologue, mais vous me comprenez : qui cherche son mouvement ne trouve jamais que sa mécanique et, comme tant d'autres à ce jeu l'ont perdu, il a grande chance d'y perdre la spontanéité de l'écriture. Un critique, qui ne m'aime pas tellement, a dit une fois que je n'étais « probablement pas l'écrivain le plus intelligent, mais sans doute le romancier le plus naturellement romancier de ma génération ». C'est ma foi, une opinion qui me suffit... et une grâce que j'entends ménager.

Il me sera donc très difficile de vous donner ici ma conception du roman. Je n'ai pas de conception du roman, j'ai peut-être — *un genre,* qui peut s'apparenter à d'autres et que je n'imposerai à personne ; même pas à moi-même, car j'entends bien ne pas m'y laisser enfermer ; car j'entends bien rester ouvert à toutes les formes comme à tous les registres et pouvoir écrire ce que j'ai envie d'écrire. *Qui j'ose aimer,* par exemple, ce roman poétique, après *Vipère au poing,* ce roman satirique, qui n'a — sauf un certain style — aucune commune mesure avec l'autre. Ou encore *Lève-toi et marche,* cette œuvre pleine d'intentions, à côté de *l'Huile sur le feu,* qui n'est rien d'autre qu'un conte et de *la Tête contre les murs,* qui a un fort côté documentaire. Je suis d'abord un écrivain libre, campé sur la rose des vents. Et si l'un souffle plus fort, s'il marque une direction, c'est qu'il provient de *vos* poumons, bien plus que des miens. L'unité de mon œuvre, si elle en a, si elle peut en avoir quand on n'a pas encore dix ans de carrière, elle est justement là : dans cette fidélité, que je dirai *modeste* autant que *passionnée,* à tout ce que la vie — la vôtre comme la mienne, qui sont au fond les mêmes — ... à tout ce que la vie m'apporte dans son merveilleux et redoutable mélange : le cri, comme la simple notation, la touche de couleur, comme la pensée.

Ceci dit, faisons un aveu. Ma légende m'a beaucoup fait souffrir. On m'a, pour *Vipère au poing* et sa suite *la Mort du petit cheval,* fait une réputation d'écrivain autobiographique, de pamphlétaire né. C'était me limiter, me cataloguer. Et c'est pourquoi j'ai remis à plus tard l'achèvement du cycle des Rezeau et la mise au point d'une nouvelle série assez différente, mais d'inspiration analogue, qui s'intitulera *les Bourgeois;* c'est pourquoi j'ai volontairement écrit des livres plus détachés de moi, afin d'y gagner en quelque sorte

mes galons de romancier, de briser cette barrière vite dressée autour d'un écrivain par ce goût des classifications hâtives qui est une des grandes faiblesses de nos contemporains et le plus sûr moyen de la critique pour fermer la porte à nos renouvellements.

Il est possible que cette précaution vous déçoive. Si vous vous défendez d'avoir une doctrine littéraire, me direz-vous, vous semblez au moins sacrifier à la tactique... Pourquoi pas? On parle pour se faire entendre. Les plus belles sincérités n'existent pas pour les sourds : il faut d'abord leur forcer le tympan. C'est même pourquoi, malgré mon siècle, qui croit — littérairement — à la génération spontanée et cherche souvent le génie dans les balbutiements, je crois aussi à la technique. Pas à une technique de théoricien, mais à la technique personnelle, éprouvée, discrète, de l'écrivain. Je crois au métier, qui permet d'organiser des dons naturels, sans lesquels bien sûr nous ne serions rien et dont nous n'avons d'ailleurs pas plus à nous vanter qu'un athlète de ses muscles, mais qui, eux non plus, ne seraient rien, si, toujours comme l'athlète, nous ne les exercions, nous n'en faisions un outil de travail. Contrairement à beaucoup, je crois au style à la fois naturel et surveillé, jaillissant et canalisé. Je crois d'ailleurs inutile de m'étendre à ce sujet ; encore une fois, ce n'est pas une question de démonstration, mais d'efficacité.

Efficacité relative, je vous l'accorde. Je n'ai parlé jusqu'ici que de la forme et vous m'en excuserez. Je voudrais maintenant parler du fond. Si j'estime qu'à chacun convient sa nourriture et qu'on ne peut pas offrir la même à tout le monde, je crois tout de même que le bon roman, c'est comme un bon régime : aussi riche que strict et composé de ceci comme de cela. A défaut de doctrine, j'ai des idées. Et je crois — ou je constate — que le roman a conservé, quoi qu'on en dise, le pouvoir de *représentation*, alors qu'il acquérait de plus en plus le pouvoir de *signification*. C'est un équilibre entre les deux que je recherche.

Il est hors de doute que dans le roman l'importance du récit et même celle des personnages a diminué, au profit des valeurs dont ils sont porteurs. Il est certain, comme le dit Boisdeffre, que « l'enveloppe fictive, le sucre qui enrobe la dragée, est de plus en plus délaissé, pour le noyau incorruptible qu'elle contient ». Que le personnage signifie ! Qu'il pose les questions essentielles sur l'homme et sur son destin. Sinon il sera soupçonné de n'être qu'un personnage. Quant au décor, quant à l'action, cela devient si accessoire que parfois nous n'en voyons plus trace. La quête de vérité suffit.

On peut, on doit approuver l'ambition d'une telle dé-

marche. Mais je me demande pourquoi on sacrifie même le plus souvent les moyens au but et, en quelque sorte, les exactitudes à la vérité, qui n'a pas seulement besoin d'être *dite*, mais aussi d'être *crue*, donc d'être entourée de références, enchassée dans le vivant détail qu'on appelle parfois, bien trop dédaigneusement, le « matériel romanesque ».

Je ne crois pas, voyez-vous, je ne crois absolument pas que ce soit une fatalité que de voir s'écarter les deux branches de la production romanesque : le roman de consommation et le roman de recherche. Je ne crois pas non plus que le premier soit appelé à disparaître au profit du cinéma et le second condamné à faire peau de chagrin, à se racornir chaque jour davantage pour se transformer en essai. D'une rive à l'autre, tout le monde pêche dans le même courant. Et pour ma part, je serai plutôt au milieu, sur le pont, intéressé par le petit comme par le gros poisson.

On ne sait jamais ce qu'on fera, évidemment. Il paraît que je suis un révolté. C'est possible : contre toute injustice, certainement. Mais aussi contre l'absurdité d'un certain anticonformisme de principe. On assure aussi que mes personnages sont noirs. Ils sont de la couleur du siècle. Mais on m'accordera une chose : ils ne donnent jamais dans la veulerie, ils dominent toujours finalement la situation difficile qui est la leur — et la nôtre — en un temps où le désespoir fait recette et où, pourtant, à ma connaissance, tout le monde continue à vivre. On le verra peut-être un jour, je ne prise vraiment que deux qualités : la sincérité et le courage. Et je n'ai sans doute qu'une seule ambition, qui est aussi une agressive charité : rendre à mes contemporains, pour leur permettre de devenir ce qu'ils pourraient être, le goût de ce qu'ils sont, en me moquant de ce qu'ils veulent paraître.

★

MARC BERNARD

Né à Nîmes en 1900, Marc Bernard a été ouvrier jusqu'à 28 ans. Puis il entre dans le journalisme et publie son premier roman, Zigzag, *suivi de plusieurs autres dont* Pareils à des enfants *qui lui valut, en 1942, le Prix Goncourt. A fait représenter au « Vieux Colombier »* Les Voix, *dans une mise en scène de Jean Vilar.*

Le premier livre que j'ai écrit, en 1928, était influencé par le mouvement surréaliste, à cette époque, dans tout

son éclat. Ce livre a pour titre *Zigzag*, et en effet il a une allure zigzagante ; il ressemble davantage à une suite de notations de rêves, qu'à un roman proprement dit.

J'habitais alors dans une petite chambre d'hôtel qui se trouvait en face du cimetière Montparnasse. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, c'était un endroit gai. De ma fenêtre j'apercevais les tombes, certes, mais aussi un vieux moulin, et les arbres, nombreux, de sorte que je me croyais à la campagne. Le seul ennui était que, très pauvre, j'avais peu à manger ; mais, tous comptes faits, (ils étaient vite faits d'ailleurs) cela me paraissait un avantage de plus. Du moins, la nourriture ne m'alourdissait pas. Cette sorte de demi-jeûne me donnait une légèreté extraordinaire ; j'avais l'impression de ne pas toucher terre. Pour tromper ma faim, je me racontais des histoires, en les écrivant. Le héros de *Zigzag* naissait dans un œuf, une nuit de Noël. Il me semblait tout naturel qu'il naquît ainsi, comme un poussin. Et tout à coup, je découvris que ce personnage c'était moi, ses aventures me touchaient tellement qu'en les écrivant, tantôt je riais si fort que mes voisins d'hôtel frappaient à la cloison, et parfois je me mettais à pleurer. C'est ainsi que, passant des rires aux larmes, en quinze jours j'écrivis un roman de deux cent cinquante pages. Il est vrai que j'écrivais pendant quatorze heures chaque jour, presque sans manger. C'est une méthode que je recommande vivement aux jeunes écrivains. Qu'ils l'essaient et ils m'en diront des nouvelles.

Manuscrit en main, je me rendis chez un éditeur. Peu au courant des formalités littéraires, deux semaines plus tard, étonné de ne pas voir le roman publié, je le portai ailleurs.

Mon second livre, *Au secours*, je l'achevai en six jours. Plus exactement en cinq et demi, ce qui me permit de faire la semaine anglaise. Je l'écrivis, celui-là aussi en état de rêve. Rien ne me semblait plus facile que de faire un livre, et même à la vérité il se faisait seul. Il suffisait de laisser courir sa main sur le papier. Je n'étais pas encore motorisé ; je travaillais d'une façon artisanale. Depuis, j'ai appris à taper à la machine.

Mes livres publiés, je ne m'en occupais plus. Ce qu'on pouvait en dire ou en écrire m'était indifférent. De même je ne me souciais pas de savoir s'ils se vendaient ou non. Heureusement, d'ailleurs, car ils ne se vendaient pas. Mais écrire était pour moi, à cette époque, un acte entièrement gratuit, d'où toute préoccupation de gloire ou d'argent était absente. Il est vrai que je n'avais pas encore trente ans, et que je me nourrissais surtout de songes. De temps à autre

un besoin irrésistible me venait de noircir du papier ; le livre achevé il me semblait que jamais plus je n'écrirais. De plus je n'avais pas encore compris que la littérature est l'art bourgeois par excellence, que ceux qui lisent sont des bourgeois, qui ne s'intéressent qu'à des histoires qui montrent des personnages appartenant à leur classe. Ils ont besoin de se retrouver dans les livres, eux, leurs habitudes, leurs façons de penser. Peu importe qu'on les attaque, qu'on les ridiculise ; ce sont là querelles de famille. Mais ce qu'ils admettent difficilement c'est qu'on leur conte des histoires de femmes de ménage, de bonnes, de cordonniers, de maçons, de tailleurs de pierre...

Quant aux gens du peuple, ils ne lisent pas ; la plupart n'en ont ni le temps, ni le goût, ni les moyens. Et les quelques-uns d'entre eux qui ont quelque penchant pour la lecture préfèrent les romans dont les personnages appartiennent à une classe au-dessus de la leur. Ça les change, ça les flatte ; ils pénètrent dans un milieu qui leur est fermé. Ils lisent pour s'évader de leur condition, non pour s'y retrouver. Or, j'ai toujours choisi mes personnages parmi eux, c'est d'eux que je me suis fait en quelque sorte l'historien, le chroniqueur. Même quand je parle de moi, c'est encore d'eux que je parle. Quand j'étais enfant, ma mère m'a élevé en faisant des ménages ; à onze ans j'étais apprenti dans une fabrique ; on ne voudrait tout de même pas que je parle de duchesses, comme Marcel Proust, ou de bourgeois comme M. Mauriac. Non, je suis attaché à mes modèles, comme le peintre l'est aux siens. Je ne les ai pas choisis ; c'est la vie qui a choisi pour moi.

Notre rôle à nous écrivains est, je crois, de porter témoignage, de montrer tous les aspects de la vie ; chacun de nous reflète celui où le sort l'a placé. Nous sommes des miroirs. Et c'est ce jeu de glaces qui fait que la réalité si diverse, si complexe, si fragmentée, si contradictoire parfois, peut se réfléchir dans sa totalité dans l'infinie diversité de l'œuvre littéraire. Il est bon qu'il y ait un Marcel Proust pour nous montrer le milieu des Guermantes ou des Verdurin, mais il est bon aussi qu'il y ait un Marc Bernard pour peindre un cordonnier, un maçon, une femme qui lave le linge dans un bassin aux eaux glacées... C'est tout cela la vie : les orchidées de Swann et le tablier ruisselant de la lavandière. L'essentiel est de ne pas trahir le modèle, quel qu'il soit, de le peindre avec fidélité, sans le barbouiller de noir ou de rose, sans l'idéaliser, mais aussi sans l'accabler. Nous devons donner à chacun sa chance.

Beaucoup s'imaginent qu'en littérature, le noir est synonyme de profondeur. Je n'en suis pas sûr. C'est là une con-

ception morbide que d'accorder à la souffrance, au désespoir, plus de valeur qu'à la joie et à l'espérance. Quant à ceux qui parlent de l'absurdité de la vie, au nom de quelle vérité absolue jugent-ils? Je les trouve bien outrecuidants, bien assurés dans un domaine où on ne peut l'être que si peu.

Il semblerait que la tâche des écrivains depuis quelques années soit d'accabler l'homme, de ne lui montrer son sort que dans une lumière sinistre, ou de le ramener à quelques fonctions physiologiques. Tout le reste selon eux est mensonges, manque ou refus de lucidité. Il y a là une sorte de conformisme, que l'on croit être moderne, d'avant-garde, comme on dit. Mais cela est aussi faux, aussi conventionnel, que la littérature dite rose. Je me suis toujours écarté, d'instinct, non par théorie, de l'une et de l'autre. Et s'il est quelque chose que j'ai choisi d'exalter, c'est la joie, celle de vivre, de participer à une aventure merveilleuse. C'est ce que je me suis efforcé de montrer dans mes livres. Et le grand ressort de cette confiance dans la vie, c'est qu'elle m'apparaît comme une aventure spirituelle. Car le paradoxe est que pour nier la spiritualité du monde, pour tenter de le réduire à une simple mécanique, à une force aveugle, nous sommes contraints de faire appel à des arguments spirituels. Et pour aller jusqu'au bout de ma pensée, je dirai que Dieu est l'hypothèse la plus vraisemblable.

Ce que je dis ici nettement, parce que toute tentative d'explication d'une œuvre nous oblige bon gré mal gré à la schématiser, à la ramener à quelques traits essentiels, n'apparaît peut-être pas avec autant de clarté dans ma douzaine de livres ; ça et là ils peuvent prêter à confusion, faire douter parfois, que selon la parole de Nietzsche, j'approuve cent fois ce qui est ; pourtant si on y regarde de plus près on verra que cette confiance est toujours sous-jacente, même si elle ne s'exprime pas, même s'il arrive qu'elle paraisse se perdre dans le sable. Mais elle s'y perd à la façon d'une eau ; souterraine elle est encore là, il suffit d'un peu creuser pour la retrouver.

Pourtant, il me semble que mon expérience humaine a été plus complète que la plupart de celle des hommes qui ont choisi d'écrire ; il m'est arrivé de passer par des chemins où, comme disent les gens du peuple, les chiens s'étranglent. Et cependant, toujours, en toutes circonstances, une lumière a brillé en moi, qui refusait de s'éteindre, qui me réchauffait, et m'assurait que cet univers ne saurait être désespéré.

Aujourd'hui, à cinquante-sept ans, je crois être plus sûr que jamais de la qualité de ce monde.

C'est pourquoi il ne saurait y avoir pour moi de hiérarchie

de valeurs. De même que pour un entomologiste tous les insectes ont quelque chose de passionnant, chacun à sa manière, et témoignent de la diversité, de la prodigieuse richesse de la création, de la fantaisie du Créateur, de son humour parfois, de même quand je montre la vie d'un cordonnier, d'un maçon, d'un tailleur de pierre ou d'une laveuse de linge, chacune de ces existences me semble aussi riche, aussi nuancée, aussi pleine de délicatesses que quelque vie que ce soit. Et je suis content que le hasard de ma naissance ait fait de moi leur historien, qu'il m'ait permis d'exprimer les drames intérieurs, les angoisses et les joies de ces gens qui, eux, n'ont pas de voix.

★

Princesse BIBESCO

Née en Roumanie, élevée en France dès l'âge de six ans, la Princesse Bibesco publia, à 18 ans, Les huit paradis, *récit d'un voyage en Perse et en Asie Mineure, couronné par l'Académie française. Elle a publié deux romans :* Le Perroquet vert *et* Catherine-Paris, *de nombreux essais ou récits de voyage dont* Isvor *et* Le pays des saules, *livre consacré à sa Roumanie natale, fut un des plus remarqués.* Croisade pour l'anémone *est le fruit d'un récent pèlerinage en Terre Sainte.*

J'aime écrire : je l'avoue, l'acte physique d'écrire m'a toujours charmée. Cela, depuis mon plus jeune âge, en fait, depuis que ma mémoire me fut donnée, cette mémoire sans quoi tout le reste n'est rien ; miroir à réfléchir le temps, miroir de vérité, Narcisse fidèle, placé comme une lumière dans la chambre aux trésors, comme une harpe dans la chambre aux échos.

J'ai commencé à écrire avant que de savoir lire, c'est un fait. Ce fait me ramène à la confusion primordiale entre le dessin et l'écriture. Si je regarde de loin cette petite fille tellement appliquée, tellement occupée à sa tâche manuelle, la tête penchée sur ses cahiers d'écriture, je me vois en train de faire une conjuration, de trouver une formule cabalistique. J'eusse été capable de réinventer l'écriture idéographique, les rébus, les lettres-signes, l'alphabet chinois et les hiéroglyphes, si j'avais été laissée seule avec mon inspiration avec les lettres majuscules, avec les visages que je leur donnais.

Seule aussi avec mon chagrin d'enfant qui illumina ma vie, et détermina ma vocation d'écrivain.

Écrire, dessiner des lettres avant d'apprendre à lire ; d'où venait cette anomalie? Je fus cette enfant qui passait des heures tranquilles à noircir des feuilles de papier. Ma gouvernante me grondait et pour me guérir de mon enchantement, elle me disait : « Récitez deux fois de suite les lettres de l'alphabet et faites cette prière : Oh ! mon Dieu, arrangez-les ! »

En écrivant sans savoir lire, j'accomplissais un acte mystique ; j'écrivais à quelqu'un qui n'était pas là, j'entrais en communication avec mon compagnon de jeux et d'études, avec celui qui cherchait à me retrouver, parce que je l'avais perdu.

J'accomplissais quelque chose en traçant dans mes premiers cahiers des bâtons, d'abord penchés comme des épis de blé dans le vent, et puis, penchés dans l'autre sens, comme des épis qui se rebiffent ; je faisais quelque chose que je comprenais alors très bien, que j'ai cessé de comprendre depuis, que les autres ne savaient pas, et que j'étais toujours sur le point de leur dire.

Et je continuai à dessiner quelque chose sur la page blanche de ma vie, destiné très clairement dans mon esprit à me faire reconnaître, à laisser des traces de mon passage sur la terre pour quelqu'un qui n'y était plus et qui me cherchait comme moi je le cherche toujours. Mon frère disparu, mort à huit ans, lorsque j'avais six ans. C'est à lui que j'écrivais ; je ne savais pas lire, j'agissais comme le petit Poucet du conte, perdu dans la grande forêt. Cette sombre forêt, c'était ma vie devant moi, où j'entrais en chantant pour ne pas avoir peur.

Je semais de bouts de papier la route qui menait à la maison de l'Ogre. Pour ceux qui n'ont pas fait leur philosophie ce qui est mon cas, ce conte contient toute la philosophie du monde.

Dans mon premier roman, *le Perroquet vert*, j'ai raconté l'histoire d'une petite fille qui jouait avec l'ombre d'un autre enfant, son frère revenu d'entre les morts.

Dans mes *Lettres de Terre Sainte*, parues sous le titre *Croisade pour l'Anémone*, j'écrivis l'*Épître aux Morts*, datée de Jérusalem. Je ne faisais que continuer mon travail de Résurrection entrepris depuis mon enfance.

Ai-je parfois consolé quelqu'un en me consolant moi-même? Je ne sais. Il m'arrive de le croire par des preuves écrites que je reçois. Mais qui? Cela je l'ignorerai toujours.

Mon œuvre s'est ainsi faite. Mes livres ne sont que des

bouteilles jetées à la mer, avant, pendant et après un naufrage. Où vont-elles? Qui les reçoit? « *Qui me rapportera le bouquet d'Ophélie, de la rive inconnue où les flots l'ont laissé?* »

C'est d'un événement quotidien, inconnu du monde entier, depuis que ses parents ne sont plus là pour s'en désoler, la mort d'un enfant, mon frère, que ma vie et mon œuvre ont dépendu, entièrement.

Par la volonté de ma mère, une révoltée de la douleur, j'ai quitté le pays où je suis née, la ville et la maison où mon frère mourut, à l'âge où ma mémoire commençait à se former, et mes sens à se reconnaître.

C'est grâce à mon frère que j'ai eu une enfance française; il m'a changé de passé lorsque j'avais six ans et j'ai connu cette vérité : « La patrie, c'est l'enfance. » C'est ce que j'essayai d'exprimer en écrivant *Catherine-Paris*. J'ai reçu la dure éducation qui devait être donnée à mon frère disparu. Mon père m'a parlé comme si je devais être lui, ce fils mis au monde pour recevoir son héritage, pour suivre son exemple, pour devenir son confident et son témoin : le dépositaire d'une longue tradition, et davantage encore, l'héritier d'une éthique et d'une esthétique, d'une conscience plus nécessaires que tout dans ce temps où je devais vivre. Si j'écrivis comme on dessine *l'Europe est française ou n'est rien*, sur la page d'un de mes romans, c'est parce que l'écriture n'est pour moi qu'un moyen de poursuivre un dessein, de placer des jalons, de mettre des écriteaux et des points de repère, sur la route où mon frère m'appelle dans la grande forêt où j'irai pour tuer l'Ogre, et pour délivrer les enfants.

★

HEINRICH BÖLL

Heinrich Böll est un romancier allemand de la jeune génération. Il est né à Cologne en 1917. Lycéen à l'avènement du nazisme, il fut l'un des rares qui refusèrent d'entrer dans les jeunesses hitlériennes, ce qui ne l'empêcha pas de faire toute la guerre dont il s'appliqua ensuite à démontrer l'absurdité et l'inanité. Fait prisonnier par les Américains, puis libéré, il regagna Cologne où il commença véritablement son métier d'écrivain. Ses livres : Le train était à l'heure, Rentrez chez vous Bogner, Les enfants des morts, Où étais-tu Adam? — *traduits en français — ont pour cadre l'Allemagne d'après guerre.*

Il y a sept ans, je me rendis un jour chez le rédacteur en chef d'une revue littéraire en vue pour lui soumettre un manuscrit. On me fit entrer et je tendis à l'important personnage les quelques feuillets d'une nouvelle dont j'étais l'auteur. Le rédacteur prit mon texte et le déposa sans y jeter les yeux sur l'une des nombreuses et épaisses piles de papiers qui encombraient son bureau. Puis il sonna une secré taire, me fit servir une tasse de café et demanda pour lui-même un verre d'eau.

— Je lirai votre manuscrit, me dit-il. Plus tard. Dans quelques semaines, dans quelques mois peut-être. Voyez vous-même tout ce que j'ai à lire ! Seulement auparavant, je voudrais que vous répondiez à une question que j'ai déjà posée ce matin à une demi-douzaine de jeunes écrivains sans obtenir une seule réponse satisfaisante. Comment diable se fait-il — je parle sans l'ombre d'ironie — comment diable se fait-il qu'il y ait tant de jeunes écrivains de génie et si peu de rédacteurs ou d'éditeurs pour s'occuper d'eux? J'aime de tout mon cœur la revue que je dirige. Mais croyez-moi, si je devais retourner à mon ancien métier — j'étais chef de publicité d'une usine de lames de rasoirs et j'écrivais de temps en temps pour m'amuser des critiques théâtrales — si je devais, dis-je, retourner à mon ancien métier, je n'en mourrais pas pour autant ! Et vous? Avez-vous un métier?

Je lui dis aussitôt que j'étais employé dans un institut de statistique.

— Et, bien entendu, vous détestez ce travail qui vous pèse comme une humiliation?

Non, je ne détestais pas mon travail. Je l'accomplissais consciencieusement pour nourrir tant bien que mal ma femme et mes enfants. Quant à m'en sentir humilié, je n'y songeais pas.

— Et cependant, reprit mon interlocuteur, vous éprouvez le besoin d'envoyer à droite et à gauche des manuscrits pleins de fautes de frappe, ou même de les porter vous-même à des éditeurs?

J'en convins.

— Et pourquoi faites-vous cela? Je vous prie de bien peser votre réponse, car elle sera en même temps la réponse à ma première question.

J'ignorais quelle était cette première question, et, cependant, je pesais longuement ma réponse. Le rédacteur s'était plongé dans la lecture de ma nouvelle.

— Voilà, dis-je, j'écris parce que je ne peux pas faire autrement.

Le rédacteur leva les yeux de mon manuscrit et me dit les sourcils froncés :

— Vous ne pouvez pas faire autrement ! Voilà un bien grand mot !

J'ai déjà entendu cela quelque part. C'était un cambrioleur, oui, un cambrioleur. Comme le juge lui demandait pourquoi il avait longuement préparé puis exécuté le sac d'une banque, il a répondu lui aussi qu'il ne pouvait pas faire autrement.

— Il avait peut-être raison, dis-je, et cela n'implique pas forcément que j'aie tort de mon côté.

Le rédacteur en chef se tut et reprit la lecture de mon manuscrit. Pendant les quelque dix minutes qui suivirent — mon manuscrit avait quatre pages dactylographiées — je cherchai une meilleure réponse à sa question. Non, il n'y avait rien d'autre à dire. Je bus ma tasse de café, puis j'allumai une cigarette en songeant que j'aurais bien préféré que le bonhomme ne lût pas ma nouvelle en ma présence. J'étais en train d'allumer une seconde cigarette lorsqu'il leva les yeux à nouveau.

— J'aime la réponse que vous m'avez donnée, dit-il, mais je n'aime pas du tout votre manuscrit. Vous n'auriez pas autre chose à me proposer?

J'avais cinq autres nouvelles dans mes poches. Je choisis la plus courte et je demandai la permission de sortir pendant qu'il la lirait.

— Non, pas du tout, dit-il, il vaut beaucoup mieux que vous restiez là.

Comme mon récit n'avait que trois pages, il en acheva la lecture avant que j'eusse fumé ma seconde cigarette.

— Elle est bonne, cette nouvelle, dit-il. Elle est même si bonne que j'ai peine à croire qu'elle soit du même auteur que la première !

— Et pourtant, lui dis-je, c'est bien moi qui suis l'auteur de ces deux récits.

— C'est incroyable, reprit-il. Le premier est une enflure de fausse religiosité. C'est le modèle de ce qu'il ne faut pas faire. Quant au second… je n'ai aucune raison de vous flatter… c'est un petit chef-d'œuvre. Expliquez-moi ça?

Mes explications furent des plus confuses, et, chaque fois que j'y songe à nouveau depuis, je ne trouve pas un mot de plus pour me justifier. Mais l'histoire du cambrioleur m'est souvent revenue à l'esprit et il m'est apparu que la condition d'écrivain trouvait en elle une saisissante illustration. Le voleur prépare longuement son expédition, il met au point les moindres détails dont certains lui ont coûté des jours et

des nuits d'observation. Puis vient l'exécution, la nuit, dans une solitude effrayante. Il risque sa vie, la prison, les travaux forcés, la déportation, et finalement que sait-il du trésor qui le paiera de ses peines? Peut-être un détail infime rendra-t-il vains tous ses efforts? Peut-être la somme qu'il emportera sera au total dérisoire? Que mes confrères des lettres veuillent bien m'excuser : je trouve une secrète ressemblance entre l'écrivain et ce peu recommandable personnage. L'écrivain met tout en œuvre, tout en jeu pour mener à bien une simple nouvelle, un roman, un poème. Son temps, sa peine lui sont comptés pour rien. En outre chaque œuvre nouvelle jette sur les œuvres précédentes une redoutable lumière. Le risque est immense d'un discrédit général après un échec retentissant. Et qui sait si le trésor vers lequel il peine ne sera pas vide? Qui sait si une simple liasse de papiers sans valeur — billets de banque dévalués pour le voleur ou manuscrit bâclé pour l'écrivain — ne sera pas tout le fruit de tant de veilles? Je songe aussi à ces pugilistes au palmarès glorieux qu'un seul combat, une seule défaite peuvent discréditer irrémédiablement.

C'est que le titre d'écrivain doit se mériter à chaque œuvre nouvelle. Aucune distinction honorifique, aucun document officiel, aucun diplôme ne l'assure d'appartenir pour la vie à la corporation des créateurs de mythes. Et si l'on veut connaître le moment précis où il cesse de mériter le beau titre d'écrivain, je ne vois qu'un critère : c'est *lorsqu'il cesse de ne pas pouvoir faire autrement qu'écrire*, c'est la minute où il a le choix entre faire cela ou n'importe quoi d'autre. Alors qu'il accepte sa démission ou qu'il persiste à fabriquer des livres gratuits et sans poids, c'en est fait de sa qualité d'écrivain. J'avoue que je ne suis pas encore parvenu à envisager de sang-froid cette chute dans l'artificiel et le stérile. Un poète dont j'ai malheureusement oublié le nom a dit un jour : il en est des lettres comme de la maternité, on n'est pas un peu ou à demi écrivain, pas plus qu'une femme ne saurait être un peu ou à demi enceinte. Peu importe après cela la profession alimentaire que l'on exerce.

Ne pas pouvoir faire autrement, voilà certes un bien grand mot, mais c'est la seule réponse que j'aie trouvée à ce jour lorsque je me demande pourquoi j'écris. En ce sens la création littéraire est l'image fidèle de la vie. Vivre, c'est accepter totalement la vie et les risques qu'elle implique. On ne cesse pas d'être écrivain en écrivant un mauvais livre, mais simplement en refusant de courir les risques, tous les risques qui entourent nécessairement la création littéraire.

★

ERSKINE CALDWELL

Je vais parler d'abord du métier d'écrivain, et plus précisément, de mon métier à moi, qui est celui de romancier. Sous une forme ou sous une autre, j'ai écrit principalement de la littérature d'imagination : pour moi, ces formes sont le roman et la nouvelle. Je suppose que la meilleure manière de procéder serait de dire que je vais parler de la découverte et de la description de l'esprit humain, à travers le roman et la nouvelle. A mon point de vue, cette découverte implique la création de personnages imaginaires, copiant fidèlement la vie, ou plutôt plus vrais encore que les êtres vivants. Permettez-moi de commencer par vous parler un peu de moi.

Je suis né dans l'État de Géorgie, aux États-Unis, il y a environ cinquante-trois ans, dans une toute petite ville, plantée au milieu de la campagne. Mon père était pasteur, et ma mère avait été institutrice. Pendant mon enfance dans cette région des États-Unis que nous appelons le Sud, j'éprouvais un violent besoin de raconter des histoires, mais des histoires destinées à être écrites et non dites, et depuis, j'ai toujours été quelqu'un qui parle très peu, et qui essaye d'écrire beaucoup. Ce n'était pas facile d'être écrivain ; ce n'est jamais facile, quelque pays que l'on habite, car le métier d'écrivain est un métier d'autodidacte. Je ne crois pas qu'on puisse l'apprendre à l'école ou à l'université ; il faut travailler seul, et tout trouver soi-même. Quand je voulais, à l'âge de quinze ans ou seize ans, devenir écrivain, je ne savais comment m'y prendre, de sorte que ma première démarche fut d'entrer dans un journal en qualité de reporter. Je restai journaliste pendant de nombreuses années, et c'est ainsi que j'appris à mettre l'orthographe, à composer des phrases et à raconter une histoire. Mais ce n'était pas tout, il fallait encore bien autre chose, parce que l'écrivain doit avoir un sujet : et quand il a trouvé ce sujet, il doit se procurer la documentation nécessaire pour le situer, et enfin, il doit disposer de gens pour peupler le récit ; ces gens sont les personnages des romans et des nouvelles. Plutôt que d'apprendre à écrire, il faut s'exercer à écrire. Je me suis longtemps exercé sans le moindre résultat ; pendant sept ou huit ou dix ans, rien de ce que j'ai écrit n'a été publié, ni dans une revue ni dans un livre. C'était un peu décourageant de ne rien réussir à publier, mais cela ne me troublait pas du tout, car je savais qu'un jour je

réussirais. Et puis, après des années de pratique (dans mon cas, comme je viens de le dire, elles ont duré cinq ou six ou sept ans,) j'ai décidé d'écrire de la littérature d'imagination et de ne plus m'intéresser aux faits bruts. Cette décision m'amena à écrire des nouvelles et des romans et rien d'autre, et j'ai passé quelque vingt-cinq ans à n'écrire que des nouvelles et des romans. Bien sûr, j'ai de temps en temps écrit un récit de voyage, mais ça n'a été qu'une espèce de divertissement destiné à interrompre un instant mon œuvre créatrice.

La plus grande partie des matériaux de mes romans est tirée de la vie américaine, c'est-à-dire de l'Amérique entière, les hommes, la terre et le milieu. Par exemple, un grand nombre de mes romans traitent du Sud, des États du Sud des États-Unis, où j'ai vécu de nombreuses années, et où je suis allé à l'école ; après cela, je me suis transporté aussi loin que possible vers le Nord, dans l'État du Maine, où j'ai vécu huit ou dix ans, et depuis, j'ai séjourné dans un endroit après l'autre, la plupart du temps dans de petites villes et à la campagne, et mes ouvrages portent sur toutes ces régions des États-Unis. Ces études sont variées, bien entendu, car les gens d'une région vivent d'une façon différente et selon des coutumes différentes de celles des gens des autres régions. Il se peut que pour le lecteur d'un de mes romans situés dans le Sud, rien de ce qu'il y trouve ne lui paraisse ressembler à ce qui passe dans les romans que j'ai situés dans le Nord-Est ou dans le Nord. Il peut sembler s'agir de deux mondes différents. Pourtant, tout cela, c'est la vie américaine, et tous les fragments s'assemblent pour composer la vie américaine dans sa totalité. Mais je n'ai pas seulement parcouru l'Amérique ; j'ai aussi voyagé dans d'autres parties du monde afin de comparer la vie en Europe et la vie en Amérique du Sud avec la vie en Amérique, c'est-à-dire aux États-Unis, et j'ai découvert que les voyages me sont profitables uniquement parce qu'ils me permettent de comparer la culture européenne avec la culture américaine, et la culture sud-américaine avec la culture des États-Unis. Je pense qu'un écrivain dont les intérêts seraient plus larges que les miens, pourrait sans doute écrire des romans sur de nombreux pays et sur les habitants de ces nombreux pays, mais ce n'est pas mon cas. Je m'intéresse exclusivement à la vie américaine, de même qu'il existe des auteurs français qui s'intéressent exclusivement à la vie en France, et des écrivains britanniques qui s'intéressent exclusivement à la vie anglaise. Je suis donc plus ou moins ancré dans mon propre pays, mais je sympathise avec ceux qui vivent dans d'autres parties du monde, et pour moi les gens sont les mêmes partout, quel que soit leur pays ou leur

race, parce que l'esprit humain est universel, et n'appartient pas à un groupe plutôt qu'à un autre.

Après ce panorama général du métier d'écrivain, je voudrais vous dire quelques mots de certains des livres que j'ai écrits depuis vingt-cinq ans. J'ai peut-être écrit 25 ou 30 livres, tous des romans ou des nouvelles. Un de mes premiers ouvrages était un roman intitulé : *la Route au tabac;* c'était un roman qui portait sur la vie dans le Sud ; le fond historique et social sur lequel se déroulait l'histoire est peut-être unique au monde, parce qu'au moment où je l'ai écrit, en 1930, sévissait aux États-Unis une grave dépression économique, plus critique et plus manifeste dans les États du Sud que n'importe où ailleurs en Amérique. Il s'ensuit, je pense, que ce roman, *la Route au tabac*, reflète la vie sociale et économique de ce fragment d'histoire américaine. J'en suis fier, dans la mesure où je crois que l'ouvrage est sincère et véridique, en dépit de l'œuvre d'imagination qu'il est. Après *la Route au tabac* j'ai écrit un autre roman qui a peut-être été beaucoup lu et traduit dans de nombreuses langues, c'était : *le Petit Arpent du Bon Dieu*. Ce récit se déroule lui aussi sur un fond de vie sociale et économique en Amérique à l'époque de la grande dépression. Cette fois il ne s'agit pas uniquement de vie agricole ou rurale, mais également de la vie industrielle dans le Sud de ce temps-là, et en particulier de l'industrie du coton. Le récit se proposait de faire ressortir le contraste entre la vie rurale et la vie industrielle de cette époque. Un autre de mes livres qui a été lu, lui aussi, dans de nombreuses langues, s'appelle : *Un p'tit gars de Géorgie*. Je crois que ce livre est peut-être plus intelligible à de nombreuses personnes que les deux autres romans dont j'ai parlé, parce qu'il y est exclusivement question des aventures d'un petit garçon, et je crois que les petits garçons sont peut-être les mêmes dans toutes les parties du monde. En parcourant la liste de mes autres romans, nous arrivons à un ouvrage plus récent, qui, lui, ne reflète en rien la vie économique et sociale de l'Amérique. Je fais allusion à un roman intitulé : *Greïta*. Ce livre n'a rien à voir avec la vie dans le Sud. Il reflète, je crois, et c'est ce que je voulais, la vie américaine dans son ensemble : je veux dire que c'est un récit qui aurait pu se passer n'importe où en Amérique et n'importe quand, mais plus particulièrement au cours des dix dernières années. Dans ce cas, j'ai cherché à montrer les éléments de la vie économique et sociale, telle qu'elle est vécue ou reflétée dans l'Amérique d'aujourd'hui. C'est simplement l'histoire d'une jeune fille qui se sent seule au monde, et qui cherche à triompher de sa solitude. Je suis sûr qu'il doit y avoir des gens solitaires partout, de sorte que

ce récit aura peut-être une signification pour les gens du monde entier.

Je viens de parler du genre de romans que j'ai écrits, et je voudrais résumer mon sentiment et mon idée de la littérature en disant que les lecteurs, ainsi que les jeunes auteurs, ont toujours l'occasion d'en apprendre plus long sur les gens des autres pays, en lisant les ouvrages écrits par les romanciers de ces pays. Je crois que les nations et les peuples se comprennent mieux quand la diffusion de la littérature romanesque n'est en aucune manière gênée ni censurée. Le temps viendra peut-être où toutes les restrictions entre les peuples seront levées ; de sorte qu'il en résultera une entière communication dans tous les domaines ; et peut-être le roman actuel, que j'admire vivement, entraînera-t-il davantage l'unité. J'espère que j'ai réussi à formuler certaines des choses que je pense et que je sens au sujet du roman d'imagination, ainsi que je l'appelle ; et que j'ai dit ce qu'il est dans mon esprit et ce qu'il n'est pas et j'espère avoir réussi à communiquer à mes auditeurs le sentiment de la découverte et de la description de l'esprit humain, partout où il se trouve.



ANDRÉ CHAMSON
de l'Académie française

Essayer de définir les raisons que l'on a d'écrire ne va pas sans difficultés. C'est un sujet sur lequel il est très facile de se mentir à soi-même. Il s'agit, la plupart du temps et pour la plupart des écrivains, non pas de chercher la vérité, mais de se justifier en inventant de fausses motivations.

Je veux essayer, pour ma part, non pas de justifier ma vocation, mais de suivre le cheminement des expériences successives qui firent de moi un écrivain et cela dans l'espoir de pouvoir préciser en quelques formules les raisons que je peux avoir de continuer à écrire.

Mais, tout d'abord, comment naît cette vocation? De l'exemple, à coup sûr. C'est pour cela que cette vocation est, presque toujours, une vocation de jeunesse. C'est en lisant c'est en admirant de grandes œuvres que l'on se met à rêver de devenir écrivains. Le mot de Victor Hugo enfant — « Je veux être Chateaubriand ou rien » — est le mot clef de ces vocations enfantines.

Au temps de ma jeunesse — qui n'est tout de même pas si lointain — ce premier appel était exercé par les poètes. « Je veux être Victor Hugo ou rien » ou, mieux encore : « Je veux

être Baudelaire ou rien », ont pensé les gens de mon âge. Je ne crois pas qu'il en soit de même, aujourd'hui. Peu d'années ont suffi à changer beaucoup de choses. D'après ce que je sais, nos cadets n'entrent plus dans la carrière en faisant des vers. C'est ce qu'on faisait de mon temps, mais le prosateur naissait vite du poète et la poésie, pour les prosateurs que nous sommes devenus, est simplement restée l'exigeante discipline originelle.

Pour être écrivain — en vers ou en prose — il faut avoir quelque chose à dire. Mais que peut dire un jeune homme, au sortir de l'adolescence? Si je m'en rapporte à mon expérience personnelle, tout me semble simple, aujourd'hui, avec le recul ! Ce que j'ai eu envie de raconter, tout d'abord, ce sont les histoires du monde tel qu'il m'était apparu quand j'en avais fait la bouleversante découverte, vers ma quatorzième ou vers ma quinzième année.

C'est vers cet âge-là, en effet, que nous naissons véritablement au monde. A notre première naissance, aveugles et sourds, incapables de comprendre et de nous mouvoir, nous ne savons même pas que nous sommes nés. Mais, au cours de notre jeunesse, un jour, tout semble s'éclairer devant nous. Il nous semble alors que nous comprenons enfin la création et les créatures et que nous prenons vraiment possession du domaine de notre vie.

Pour ma part, j'ai fait cette découverte du monde dans les montagnes des Cévennes, au fond d'une province reculée, un peu en dehors du temps et dans un espace qui n'était déjà plus celui de la vie contemporaine. Quand j'ai commencé à écrire, ce dont j'ai eu envie de rendre compte, c'est de la vie telle que je l'avais découverte dans ces montagnes, dans cet espace et ce temps qui semblaient participer à quelque chose d'éternel. J'ai donc écrit l'histoire de Roux le Bandit puis celle des Hommes de la route, l'histoire d'un montagnard solitaire et celle d'une communauté paysanne construisant une route, à travers les altitudes, pour faire communiquer une petite ville perdue avec le reste du monde.

J'ai donc tendance à penser que toute la première partie d'une œuvre ne peut être que le reflet de cette découverte de l'univers faite au cours de l'adolescence et que j'appelle notre nouvelle naissance.

Mais, au-delà de cette première expérience, le jeune écrivain va découvrir d'autres aspects de la vie. Après cette découverte d'un monde à l'apparence stable, sinon éternelle, il va se trouver en contact avec l'Histoire, avec les événements de son époque, avec les transformations et les métamorphoses de son temps. Ce décalage sera particulièrement sensible si,

comme cela est fréquent dans notre pays, le jeune écrivain est venu de province pour vivre à Paris. Au bout de quelques années, ces nouvelles expériences ne sauraient manquer de fournir de nouveaux éléments à son œuvre.

Il est clair que, pour la plupart des écrivains, la matière de l'œuvre est constituée par les expériences vécues il y a quinze ou vingt années. Ils ont besoin de cette maturation, de cette transmutation des valeurs, de cette incubation poétique. C'est seulement quand cette maturation s'est opérée, au fond de leur conscience, dans les régions les plus secrètes et les plus obscures qui la prolongent, qu'ils ont le pouvoir de donner une forme à leurs rêves. Alors, l'intensité poétique sera suffisamment forte pour passer dans le langage. Alors seulement l'écrivain pourra vraiment parler de ce qu'il a connu.

Ainsi, me semble-t-il, se déroule la vie d'un écrivain. J'ai tendance à penser que, de dix ans en dix ans — c'est du moins mon expérience personnelle — un écrivain change, sans même le vouloir, le déroulement mélodique et symphonique de son œuvre. D'expérience en expérience, dans un contact sans cesse élargi avec les autres êtres, cette œuvre se déroulera jusqu'au moment où il lui faudra se défaire, avouer son échec ou bien, au contraire, atteindre à son apogée en se dépassant elle-même. Quelle bénédiction, alors, que ces longues vies, pleines de travaux qui permettent à un homme de raccorder à la découverte éblouie du monde qu'il a pu faire pendant sa jeunesse tout ce qu'il a compris, dans les contradictions, les hasards et les tumultes, au cours de son existence. Une grande vie d'écrivain doit être longue. Elle doit pouvoir arriver à sa conclusion, au second accord avec le monde, à l'autre naissance...

Je n'ai fait que traduire ici mon expérience personnelle et j'entends bien que les expériences des autres sont nécessairement « variantées » mais, en gros, cependant, je crois que le rythme du développement de la plupart des œuvres est semblable à celui que je viens de retracer. En particulier, je crois que la « loi de maturation » est une loi générale et je crois surtout que toute œuvre a ses fondements dans cette découverte du monde que chacun de nous fait au temps de sa jeunesse, quand il naît vraiment à la vie.

Dans une pareille perspective, est-il possible de définir les raisons que nous pouvons avoir d'écrire et de continuer à le faire? En ce qui me concerne, je dirai volontiers que j'écris, d'une part, pour tenter de donner force, vie et réalité et, dans la mesure où ces mots peuvent signifier quelque chose dans l'ordre humain, durée et éternité, à tout ce que j'aime, à tout

ce qui fait que je suis lié à cette existence non par accident mais par amour et par choix. Inversement, j'écris aussi pour disqualifier, rejeter dans l'abjection et dans le non-être tout ce qui, dans ce monde, me blesse et m'offense profondément.

Je résumerai donc volontiers mes raisons d'écrire dans cette formule : j'écris pour essayer de faire que la vie soit plus profondément et plus fortement ce que j'aime qu'elle soit et, par le même coup, pour la dépouiller de ce que je déteste en elle. Voilà, me semble-t-il, mes raisons profondes d'écrire, mais il faut ajouter qu'il y a une joie intrinsèque du métier, une allégresse à le faire, surtout quand ce métier consiste à raconter des histoires, à faire vivre des êtres et à vivre à côté d'eux comme, dans la véritable existence, on vit dans la création au milieu des créatures.

★

GEORGES DUHAMEL
de l'Académie française

Je ne saurais parler de ma vie et non plus de mon œuvre d'écrivain sans évoquer ici les grands événements auxquels je me suis trouvé mêlé, ou dont j'ai été le témoin, sans parler, même brièvement, des pays proches ou lointains qui sont engagés, comme l'est ma patrie, dans la crise de civilisation qui ébranle notre monde humain depuis plus d'un demi-siècle. Je ne peux, non plus, songer à mes travaux, à mes efforts, à mes vœux personnels sans m'interroger sur le destin de ma langue maternelle et sans songer au trésor formé par dix siècles d'une littérature qui est l'œuvre d'écrivains innombrables, sans doute, mais qui semble avoir été guidée, au long du millénaire, par une volonté unique, par un génie persévérant et exigeant, animateur de ce qu'il m'a été donné d'appeler l'*Eglise littéraire de France.*

Je suis né en 1884, avant donc ce mouvement que les poètes symbolistes ont appelé la révolution de 1885. Quand, vers ma vingtième année, j'ai songé ardemment à publier les poèmes composés dans le temps de ma jeunesse, les lettres semblaient en pleine fermentation. D'un côté, la poésie était encore remuée par l'aventure symboliste. Mais la prose narrative était celle des réalistes et des naturalistes. Nous aimions Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, les grands Belges de langue française. Cela ne nous empêchait pas de connaître Balzac, Flaubert, Anatole France et de leur demander, secrètement, conseil. La musique nous avait enivrés : celle de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, de Debussy, des Russes aussi. Notre faim dévorante s'attaquait à tous les grands

écrivains du siècle. Nous étions nourris de Whitman, de Nietzsche, de Maeterlinck, de Verhaeren, de de Coster, de Dostoïevski, de Tolstoï, d'Ibsen, de Selma Lagerlœf, de Dickens, de Kipling et de beaucoup d'autres maîtres.

Le groupe de poètes auquel je m'étais attaché de bonne heure et qui avaient entrepris de résoudre le problème du métier qui nourrit, de le résoudre en travaillant de nos mains, comme imprimeurs, à ce que nous appelions l'Abbaye de Créteil, ce groupe de poètes entendait bien, comme il était de tradition en ce temps-là, commencer par l'œuvre poétique, mais sans oublier le théâtre, le roman, l'essai philosophique ou critique. Notre ambition était sans mesure et la vie seule pouvait nous marquer des chemins et des lois. Ce qu'elle fit. Nous entendions, en ce qui concerne la poésie, la ramener du symbolisme au réel.

Quand, notre phalanstère de Créteil abandonné, non sans douleur, je revins à Paris, ce fut pour y écrire de nouveaux livres de vers, pour y composer mes premières pièces de théâtre, drames ou comédies, pour y achever mes études qui furent de médecine et de sciences. Car nous avions tous, de l'œuvre littéraire, un sentiment tel que nous ne songions pas à lui demander rétribution. Je dois beaucoup à la médecine et à la biologie : elles ont été mes disciplines de jeunesse, celles qu'on ne saurait oublier, ni renier. En France, presque tous les écrivains viennent d'une profession qui n'est pas celle des lettres.

J'avais rencontré, à l'Abbaye de Créteil, un jour de fête, la jeune fille qui devait être la compagne de ma vie. Elle était pensionnaire d'André Antoine, à l'Odéon. Elle fut aux côtés de Jacques Copeau, quand, en 1913, le théâtre du Vieux-Colombier dressa ses tréteaux. J'ai, dès 1923, renoncé au théâtre, mais j'ai eu la joie de voir créer, à Paris, les sept œuvres que j'ai composées pour la scène et qui ont été jouées, selon les cas, par ma femme, par Jouvet, par Georges et Ludmilla Pitoëff, par Dullin, par maints autres acteurs qui ont bien servi les lettres et la gloire de la scène française.

Entre-temps, j'avais accepté de tenir la chronique des poèmes, au *Mercure de France*. Je ne devais pas tarder à me fixer dans cette vieille et noble maison à laquelle j'ai donné la presque totalité de mon œuvre.

Il n'est pas inutile de dire que j'avais entrepris, dès la dix-huitième année, de grands voyages à pied en France et en Europe, sac au dos et canne à la main. Ces voyages ont laissé des traces dans toute mon œuvre d'écrivain. Ils étaient le prélude à beaucoup d'autres voyages que je tiens pour des actes de connaissance.

La guerre de 1914 me trouva libre : je n'avais pas fait de service militaire pour des raisons de santé. Je me fis mobiliser et je passai, aux armées, cinquante-quatre mois qui ont profondément remué mon sentiment de la vie, de la mort et même et aussi de l'art qui permet d'atteindre l'éternel à travers l'anecdotique. L'histoire des guerres, autrefois, était, en général, soit rédigée par des historiens, soit chantée par des poètes. Mais ni les uns, ni les autres n'avaient, à part quelques exceptions, pris leur part dans l'événement. Ce qui m'a fait écrire une phrase qu'il me faut citer : « Le monde a deux histoires. L'histoire de ses actes, celle que l'on grave dans le bronze, et l'histoire de ses pensées, celle dont personne ne semble se soucier. » Pendant les jours de relève, au long de ces années, je composai deux livres dans lesquels je racontais la vie ou la mort des hommes que je soignais. L'un de ces livres obtint le prix Goncourt, pendant l'armistice de 1918. La littérature de témoignage, ainsi devais-je l'appeler après le conflit, s'était développée parmi toutes les nations engagées dans l'aventure. La vérité tient plus de place que l'invention dans les récits de cette sorte. Ce ne sont pas des romans, ce sont des contributions à la connaissance des âmes.

Outre ces deux livres, je fis paraître aussi deux volumes d'essais inspirés par l'événement et dans lesquels je m'efforçais de dégager une philosophie de cet événement.

De retour à Paris, je pus me livrer pleinement aux œuvres de l'invention : nouvelles et romans. Que je le dise tout de suite, les plus importants des ouvrages que j'ai composés entre les deux guerres sont deux longs romans, l'un en cinq volumes qui est intitulé : *Vie et aventures de Salavin*, l'autre en dix volumes, *la Chronique des Pasquier*. J'ai compris, en travaillant, que l'effort des lettres françaises durant les derniers siècles avait été coordonné, discipliné, si j'ose dire. Les grands écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles avaient peint des caractères : *l'Avare, le Menteur, le Glorieux, le Misanthrope*, etc... Nos maîtres du XIXe siècle avaient, je l'ai souventes fois expliqué, peint des catégories sociales : *Scènes de la vie militaire, Mœurs de province*, etc. Que nous restait-il à faire, sinon une synthèse de tout cela, sinon de rechercher avec persévérance l'universel humain et l'éternel humain? Il me souvient qu'un étudiant de Lubeck, ayant consacré sa thèse de lettres à Salavin, parut étonné du fait qu'il devait s'agir d'un personnage, à son sentiment, germanique, car il ne distinguait pas moins d'une dizaine de Salavin dans son entourage... Il me fallut répondre au professeur de ce jeune homme que les étudiants japonais, qui avaient lu l'histoire de Salavin dans leur langue maternelle, m'écrivaient pour me

faire exactement la même réflexion. Et c'est pourquoi j'ose parler d'un universel humain.

Je pense qu'une œuvre, même de longue haleine, doit pouvoir toujours se résumer en quelques mots. L'histoire de Salavin est l'histoire d'une humanité qui a perdu la foi religieuse, mais qui ne consent pas à ne pas s'élever et qui fait, pour y parvenir, des efforts tantôt touchants et tantôt dérisoires.

La longue histoire des Pasquier a pour sujet axial, si j'ose ainsi parler, un thème qui se peut résumer ainsi : « Comment la France formait ses élites, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, en les prenant à même le peuple, source inépuisable, et en les élevant en deux ou trois générations. » L'histoire des Pasquier est l'histoire d'une famille, d'une collectivité. L'histoire de Salavin est une monographie. Ces deux ouvrages s'inscrivent ainsi dans la tradition de notre littérature.

La composition de ces deux romans cycliques ne me détournait pas des voyages qui devaient me mener autour du monde et qui m'ont appris maintes choses et sur les peuples étrangers et sur ma patrie et sur moi-même. Dire que les Français sont par nature sédentaires est une erreur. J'ai rencontré de mes compatriotes partout et je les ai toujours vus soucieux d'enseigner leur civilisation particulière.

J'avais, avec Charles Nicolle, découvert l'Afrique du Nord et les pays méditerranéens. Je fis, en 1928, mon premier voyage en Amérique du Nord, après avoir séjourné en Finlande et en Russie au cours des années 1926 et 1927. Je devais, dans la décennie suivante, visiter une grande partie de l'Europe, aller en Amérique du Sud. De presque tous ces voyages, j'ai rapporté des livres qui ne sont pas des romans. Il ne faut composer des romans que sur les mondes que l'on connaît par une très longue expérience. Je me suis toujours appliqué à comprendre en quoi l'effort de tel ou tel peuple intéressait et engageait l'humanité.

Jusqu'à l'âge de cinquante ans, j'avais consacré toutes mes forces au travail solitaire. C'est la cinquantaine passée que j'ai accepté certaines tâches administratives où je pouvais mettre en jeu le crédit acquis par mon travail. C'est environ le même temps que j'ai commencé de fréquenter les académies. C'est en 1937 que j'ai pris la présidence de l'Alliance française. Pendant longtemps, et encore aujourd'hui, j'ai porté et continue de porter aux peuples étrangers le message de ma patrie. Je ne renonce pas encore à servir ainsi ma patrie et la civilisation tout entière.

La seconde guerre mondiale devait me soumettre à une rude épreuve. Dans maints écrits j'avais sévèrement jugé les

régimes totalitaires et leurs chefs. Je fus perquisitionné deux fois dès le début de l'occupation, puis cité à comparaître deux fois, ce qui ne ressemblait en rien à des visites de courtoisie, comme ont voulu le dire des observateurs très mal renseignés. Pour finir, mes livres furent interdits en France par les autorités allemandes. En France, mais non au Canada, non en Afrique du Nord, non certes même en Belgique. Je consacrai ces années de retraite forcée à lire et à travailler, à composer des livres sur mes lectures, sur la musique, sur l'événement, à terminer *la Chronique des Pasquier* et à préparer d'autres ouvrages d'invention.

La guerre terminée, je m'appliquai à ranimer l'Alliance française en visitant les pays qui s'intéressaient à l'esprit français, du Chili à Madagascar, du Canada au Japon et de l'Afrique australe à l'Écosse, à la Turquie, à l'Égypte.

Presque tous ces voyages ont été relatés dans des écrits ou même dans des livres que je ne regrette pas de livrer à la critique de l'histoire. Elle les jugera. Elle en a déjà confirmé plusieurs.

Je ne donnerais pas une juste idée de ma vie littéraire si je ne disais que je travaille souvent dans une retraite campagnarde. J'ai composé des fables en prose : *Fables de mon jardin, le Bestiaire et l'herbier*. Si j'ai cessé de faire des vers, je n'ai pas renoncé à la poésie : Il n'est que poésie ! J'ai vu se développer près de moi mes trois fils et de nombreux petits enfants. Ils m'ont tous appris quelque chose sur la vie et inspiré des livres ou des pages. Une des devises auxquelles je m'efforce de rester fidèle est : « Quelques heures de solitude chaque jour, quelques jours de solitude chaque mois, quelques mois de solitude chaque année. » J'entends qu'il s'agit d'une solitude à deux, d'une solitude où se trouvent mêlées les voix de tous ceux qui ont accepté de faire, avec moi, avec nous deux, le chemin de l'existence.

Ainsi s'accumulent tous les soins et les travaux qui remplissent ma vie d'écrivain. Il m'est arrivé de comparer ces travaux aux étages d'une tour et de dire, pour achever la comparaison : « Y a-t-il un sommet à cette tour faite de pensées et de soucis? Oui ! Et c'est le réduit secret, l'heure du milieu de la nuit, l'angle d'ombre et de silence où l'homme reprend, chaque jour, presque chaque jour, le dialogue avec son âme. »

Cette phrase se trouve dans l'un des cinq volumes de mémoires auxquels j'ai donné le titre général de *Lumières sur ma vie*. Mais je n'ai que trop parlé de moi. Et d'ailleurs : « On ne saurait tout dire » ce qui est encore le titre même d'un de mes récits de jeunesse.

★

ALBRECHT GOES

Albrecht Gœs est né en 1908 dans le Wurtemberg. Études à Tübingen. Il vit actuellement à Stuttgart. Membre du Pen-Club allemand et de l'Académie allemande de langues et de littérature. Poésie populaire et religieuse. Un mystère *(pièce religieuse), textes dramatiques radiophoniques, nombreuses études sur les auteurs classiques allemands* (Les bons compagnons), *des essais* (D'homme à homme), *une vie de Mörike, 19 considérations sur la confiance en autrui,* Voyages sentimentaux en Souabe, Discours sur Hermann Hesse (*1946*), La joie poétique, etc.

On me demande des comptes, une manière de bilan. Soit. La première constatation qui s'impose à moi me fait peur : j'ai cinquante ans et presque tout ce qui m'importe, presque tout ce qui vaut à mes yeux est encore de l'ordre des choses irréalisées... Ai-je donc été inactif, ai-je péché par insouciance? Je me le demande. Et cependant, je ne le crois pas. Ma femme et mes filles, si on les interrogeait, diraient sans doute que j'ai plutôt commis l'excès inverse et que si j'ai péché, c'est plutôt par excès de travail et de scrupule.

Mon cas n'est d'ailleurs pas original, c'est celui de toute une génération. Nous autres, enfants de l'an 1908, nous avons suivi une bien étrange évolution : nous avons vingt-cinq ans, un événement nous a fixé à l'âge de vingt-cinq ans. A cet âge en effet, nous avions glané quelques expériences, notre bagage commençait à s'arrondir, et même nous commencions à être familiers de l'instrument de travail que nous avions choisi. Et puis il y a eu *l'événement,* la survenue d'Hitler. Alors tout a changé. Le Verbe s'est caché. Pour dire ce qui nous tenait à cœur, il fallait rester vague, jongler avec des généralités. Pour pouvoir encore rendre service à la communauté, il fallait livrer sans retour toute vie privée. Enfin d'autres problèmes surgirent. En 1945, les problèmes matériels étaient si difficiles à résoudre, les responsabilités qui nous incombaient si écrasantes qu'il n'était guère question de songer à l'épanouissement de ce qu'il y avait en nous de plus élevé et de plus essentiel.

J'ajoute qu'en ce qui me concerne que sur les vingt-quatre années dont il est question ici, vingt furent obérées par les exigences d'une seconde profession. J'étais pasteur protestant

et j'avais la charge de deux villages du Wurtemberg. C'était plus qu'il n'en aurait fallu pour absorber toutes les énergies d'un seul homme. Aussi ma santé m'obligea-t-elle à renoncer à mes fonctions pastorales en 1953. Mon apostolat se limita dès lors au rôle, non certes insignifiant, de prédicateur.

Dès ma toute première jeunesse ma route était éclairée par des étoiles qui ne faillirent jamais : Gœthe tout d'abord, puis Nietzsche, et puis Gœthe à nouveau et cette fois pour toujours. Par ailleurs Mozart, puis Beethoven et à nouveau Mozart, lui aussi pour la vie. Aussi bien y a-t-il une époque de l'histoire spirituelle de l'Allemagne avec laquelle j'ai plus d'affinités qu'avec une autre, y compris celle que nous vivons actuellement, je veux parler de ce demi-siècle qui va de 1780 à 1830, celui de Novalis et de Schleiermacher, et de l'enfant Wunderhorn.

La lumière qui tombait de ces hauteurs sur mes pas était vive. Elle illuminait toutes mes expériences depuis le doute fécond jusqu'à la stérile tristesse qui m'envahissait souvent. Mais qu'on m'entende bien : il ne s'agissait pas d'une lumière froide et immobile, d'une lumière apollinienne. Pour Gœthe, par exemple, c'était l'auteur vulnérable, tourmenté, blessé même du *Voyage d'hiver dans le Harz* ou du *Divan occidental-oriental.* Il me suffisait qu'il y ait toujours dans ces œuvres quelque chose de pur, d'incorruptible, comme une sorte de sagesse humaine cristallisée que laissent intacte les flots noirs de la marmite d'horreur et de cynique négation de notre temps.

Et puis, bien sûr, il y avait aussi les expériences concrètes, les enseignements souvent chèrement payés de la vie quotidienne. La présence du monde extérieur, l'existence d'autrui s'imposaient à moi avec une force à la fois oppressante et merveilleuse, et il en a toujours été ainsi, aussi loin que mes souvenirs me ramènent. L'homme et les angoisses les plus intimes de son cœur, l'homme et les horreurs de la guerre, et aussi Israël, l'homme errant à la recherche de la patrie perdue, sans cesse ma pensée revient à eux.

Si l'on me demandait maintenant le principe abstrait, la maxime générale dont je m'inspire le plus volontiers, on me mettrait dans un cruel embarras. Peut-être me réclamerais-je de la froide doctrine de *l'Art pour l'art.* L'humble discipline des tâches artisanales, pour l'écrivain le souci d'une langue pure, d'une syntaxe sans défaillance, d'un manuscrit sans bavures ne sont pas, je pense, une mauvaise réponse au tumulte de la vie moderne. J'affirmerais volontiers avec Karl Krauss que si tous les hommes se souciaient davantage de la ponctuation de ce qu'ils écrivent le monde serait moins

méchant. Plus volontiers encore ferais-je mien le mot de Paul Valéry disant que le premier vers de nos poèmes est un don gratuit des dieux, mais qu'il ne faut pas moins de tous nos soins pour que le second vers soit digne du premier.

N'est-ce point encore assez? Faut-il que je vous livre la pensée secrète qui inspire tous mes essais? La voici donc : c'est la conviction qu'il y a quelque chose de sacré dans tout être humain. De cette pensée découle le souci primordial de maintenir vivant en moi tout ce qui peut m'ouvrir par sympathie la compréhension d'autrui. Soit par exemple *l'enfance.* Il faut s'efforcer de sauver en nous l'enfant que nous avons été, avec ses regards neufs, son attente, sa faculté de découvrir merveilleusement le monde du dehors et celui du dedans.

Quant au monde extérieur, je pense qu'il n'existe pour chacun que quelques paysages capables de nous entrer dans le cœur. J'en vois deux ou trois, pour ce qui me touche. D'abord la mer, et singulièrement la mer du Nord, ses eaux plombées, ses grèves pures et lisses par marée basse, ses dunes... Ensuite la plaine, la plaine russe inoubliable après mes années de captivité, plus près de nous, la Westphalie, et aussi dans une lumière plus douce, la Souabe supérieure. Enfin les noires futaies du Schwarzwald, la touffeur résineuse des étés, les premiers souffles de l'automne inclinant la pointe des grands sapins. Les villes? Berlin fut longtemps ma seconde ville maternelle et chaque retour y était une fête. Mais j'ai peu d'affinités avec les villes. Pourtant le souvenir de l'église abbatiale de Vézelay et celui des béguinages de Bruges me soutiennent à toute heure de ma vie. Néanmoins, le plus beau paysage reste pour moi le visage humain, et les deux plus grandes richesses de la vie sont pour moi : l'amitié et le bonheur de pouvoir vénérer un homme sans réserve. Bien sûr, peu de noms me viennent à l'esprit qui réunissent ces valeurs suprêmes. Citons-en deux cependant : parmi les contemporains, celui de Martin Buber, et celui de Hugo von Hofmannsthal, parmi ceux du passé.

J'ai parlé de l'enfance et j'ai dit combien il me paraissait précieux qu'elle demeurât vivante en nous. Je n'attache pas moins de prix à une participation passionnée à la vie publique, aux événements du jour. Pour nous, en ce milieu du XXe siècle, c'est, bien sûr, la paix qu'il importe de sauver, c'est vers elle que doivent tendre tous nos efforts. Mes deux nouvelles *la Nuit tragique* et *l'Holocauste* ont soulevé, en dehors de quelques échos sympathiques dont les plus touchants me sont venus de France, une tempête de protestations indignées et souvent haineuses. J'en ai souffert, mais j'avais

d'avance accepté l'éventualité d'un orage. Je ne vis pas dans une tour d'ivoire. Ma maison est ouverte aux quatre vents, et la fenêtre par où s'est engouffrée la tempête est de celles que j'accepterais le moins de fermer.

Je n'oublie pas pour autant ce que m'enseigne ma religion : que nous sommes des hôtes de passage en cette vie, que les années sont courtes et que l'éternité est longue, que tous nos jeux ont une fin, et que, par conséquent, il convient d'entretenir une sérénité secrète au fond de nos âmes, une manière de légèreté ailée en nos cœurs. Cette sérénité, cette légèreté, j'ose espérer que mes lecteurs les retrouvent dans tout ce que j'écris...

« Chante, poète, ne parle pas » ! C'est Gœthe qui l'ordonne ! Peut-être ai-je déjà trop parlé. Qu'on me permette donc de conclure cette causerie par quelques vers que j'ai intitulés les *Sept vies :*

Sept vies, il ne m'en faudrait pas moins :
Une déjà toute vouée à l'esprit, aux signes, à l'écriture aussi.
Une autre vie pour louer justement les forêts, les astres, le grand silence.
Et une encore pour me jeter nu dans les flots de la mer et pour m'étendre sur le sable blanc, dans les maigres graminées des dunes.
Une autre pour Mozart. Pour les jeux doux et sauvages! une autre encore.
Et pour pleurer tous les maux de la terre, une vie entière.
Et moi, à qui il ne faudrait pas moins de sept vies, moi,
Je n'ai qu'une vie simple et humaine...



FERNAND GREGH
de l'Académie française

Fernand Gregh, qui est né le 14 octobre 1873 est trop connu du grand public pour que nous le présentions longuement. Rappelons seulement que son premier recueil de vers : la Maison de l'Enfance, *paru en 1896, qui fut couronné par l'Académie française, le fit connaître à vingt ans du grand public; qu'on lui doit ensuite :* la Beauté de vivre, les Clartés humaines, l'Or des minutes, la Chaîne éternelle, la Couronne douloureuse *(poèmes sur la guerre parus en 1917),* Couleur de la vie, *et récemment le* Mot du Monde *(1956), titres qui disent assez combien Fernand Gregh a voulu que*

la poésie fût la fille la plus belle de la vie. Il l'a célébrée en des vers tour à tour ardents et mélancoliques, toujours profondément sincères et vivants.

Comment ai-je senti que je devenais poète, me demande-t-on parfois. On ne devient pas poète. On naît poète. Mais qu'on ne croie point que ce n'est là que plaisir. Je ne parle pas seulement des premières difficultés, des intrigues et même des méchancetés des rivaux, et de tous les ennuis inhérents à la carrière des lettres. Je parle des sources mêmes de la poésie qui ne sont pas seulement joie et charmes. Anatole France, présidant il y a bien longtemps un banquet que nous donnions en son honneur, disait de celui qui vous parle : « Je l'ai toujours connu poète... » et il l'en félicitait indulgemment. Mais dans sa gentillesse souriante, il ne voyait que le résultat, le charmant vieux maître si peu lyrique d'ailleurs ; il ne savait pas de quelles mélancolies étaient issus certains des vers qu'il lui faisait l'honneur d'aimer dans son premier livre *la Maison de l'Enfance.*

Je ne veux nullement me poser en martyr de l'art, ni encore moins jouer les Chatterton ou les Gilbert. Mais pour me comprendre je demanderai à ceux qui m'écoutent de se rappeler simplement leur âme d'enfant, et de songer combien ils ont pu être tristes, certains soirs où une étoile verte tremblait au-dessus des arbres pendant que des trains désespérés sifflaient dans les ténèbres. Qu'ils se rappellent aussi la désolation de leur chambre quand la nuit tombait et que quelqu'un jouait du piano dans une maison éloignée, sur ce ton mineur que prend toujours la musique lointaine, même ce son joyeux qu'évoque Petrus Borel dans ce vers précurseur :

Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore;

Ce son joyeux qui devient nostalgique et aisément lugubre à distance.

C'est précisément l'effet que me faisaient certains morceaux, si l'on me permet ce souvenir, que jouait mon père musicien, dans un appartement un peu sombre où ne m'arrivaient qu'après avoir traversé plusieurs pièces ses compositions légères, qu'ont interprétées tant de jeunes pianistes il y a cinquante ans, les *Bergers Watteau*, *Saltarelle*, les *Noces d'Or*, le *Retour des Moissonneurs*, où il y avait des passages qui, même vifs et voire allègres, me faisaient un peu mal par je ne sais quelle mélancolie contenue mystérieusement dans tels de leurs accords.

C'est d'ailleurs cette mélancolie qui, à dix-huit ans, quand

j'étais encore au lycée Condorcet, m'a fait écrire un petit poème qu'on a cru être un pastiche de Verlaine, et qui, s'il était verlainien pour la forme, — car nul ne sort d'une trappe, — était simplement pour le fond un essai de traduction sincère de la désolation qui bourdonnait au loin dans les notes confuses des gavottes et des pastorales paternelles. C'est le premier poème de moi qui ait paru, et ce dans le premier numéro du *Banquet,* la petite revue que j'avais fondée avec Proust et Halévy entre autres :

La tristesse des menuets
Fait chanter mes rêves muets.

. . . .

Après soixante ans et dix volumes de vers, c'est peut-être, grâce à une légende absurde créée par Léautaud, le plus connu de mes poèmes, si bien que, si je n'avais cherché que la notoriété, j'aurais pu m'en tenir là.

Je me rappelle encore, en hiver, dans les cours obscures du lycée Michelet, le frisson des nuits de décembre glacées avec, derrière le parc, la palpitation des milliers de lumières de la banlieue parisienne déjà surpeuplée, d'où parfois un angélus montait de la vallée, si lugubre qu'il semblait ramasser en sa sonorité toute la misère éparse dans ces maisons ouvrières.

Et je ne parle pas des vagues ennuis de l'enfance dans les prétendues « récréations », ni des sorties des jeudis aux Tuileries trop peu herbues, ou dans ce jardin du Palais-Royal, trop sec et plein de l'odeur des gaufres qui avivait la migraine diffuse trop souvent apportée sous mon front. Migraines de l'enfance, dans ce rectangle prisonnier entre des pierres, cerceaux poussés d'un bâton désabusé, pépiement monotone et comme blessé des derniers moineaux au crépuscule, sanglot du jet d'eau dans le demi-silence sur le bassin où l'on avait fait marcher un bateau dont l'eau avait trempé les voiles, — quelles mélancolies de tout cela j'ai éprouvées, petit garçon qui ne savait pas que l'émoi dont ses nerfs étaient alors tordus, c'était la première crispation de ce grand sympathique douloureux dont il allait tant souffrir, mais qui allait en même temps nourrir en lui pour une grande part la poésie qui l'enchanterait toute sa vie !

Pour une grande part, dis-je. Car heureusement, il y avait autre chose : à côté de la tristesse, il y avait la joie, et toutes les exaltations de l'enfance et de l'adolescence.

Et ceci répond à ceux qui m'objecteront : Comment, si mélancolique dans votre enfance et votre première jeunesse, avez-vous pu intituler votre deuxième volume de vers : la *Beauté de Vivre*?

Eh bien ! ces joies de la jeunesse, et la première, celle de l'amour, suffiraient à expliquer ce titre. Mais ce n'en est pas là la vraie explication... Qu'on veuille bien le remarquer : le titre du volume n'est pas la Joie de Vivre mais la Beauté de Vivre. Et c'est très différent. Il y a une beauté dans le fait même de vivre : Vivre, posséder en soi cette merveille inexplicable, alors qu'on aurait pu ne pas être ! Voir le monde, alors qu'il aurait pu ne rien exister ! Quel miracle ! La courte préface du volume expliquait nettement cette idée.

« Après avoir, presque enfant encore, rêvé la vie, l'auteur a vécu. Il a travaillé, voyagé, pensé, aimé, souffert ; il a connu de grandes joies et des tristesses profondes, la fierté de l'œuvre accomplie, l'émotion des beaux paysages, l'inquiétude civique, la passion, la maladie. Il n'a pas éprouvé toujours la joie de vivre, il en a toujours senti la beauté. Il lui a paru que la vie, qui n'était pas toujours une bonne chose, en tout cas en était une belle, — et peut-être, par cela même, qu'on pouvait espérer qu'elle était bonne en définitive. »

Cette idée de la beauté de vivre courra comme un leitmotiv de page en page à travers tous mes volumes de vers jusqu'à la dernière, en prose, de mon dernier livre, l'*Age de Fer*, qui clôt la revue de tous mes souvenirs et le récit de ma vie entière par cette évocation précise :

« Lorsqu'enfant j'ouvrais ma fenêtre en été à l'aurore éblouissante, que j'entendais de toutes parts affluer la rumeur de la terre qui s'éveille, cette espèce de brouillard de bruit qui monte aux premières heures d'un beau jour de juillet, chants d'oiseaux, sifflets des trains, sons des cloches, clairons des soldats, cris des marchands, cahots des charrois lointains, cris des enfants déjà lâchés dans la rue, le cœur me battait à l'appel de l'inconnu immense, et je m'élançais en pensée vers l'espace qui s'ouvrait devant moi en me répétant : « C'est la Vie, la Vie ! »

Cet appel de la vie, j'y ai répondu dans tout mon œuvre poétique, dans les *Clartés Humaines*, dans la *Chaîne Éternelle*, dans la *Gloire du Cœur*, jusque dans le volume tout récent, qui s'appelle le *Mot du Monde*, où l'on voit que je ne l'ai pas trouvé, ce mot du monde, à moins que ce ne soit simplement celui qui seul est égal au monde : Dieu.

Cette beauté de vivre ainsi entendue, c'est-à-dire la vie vue en beauté à travers l'art, c'est elle que j'ai essayé de célébrer dans son inextricable complexité de douleur et de joie, et que j'ai reproché au Parnasse souvent trop marmoréen et au symbolisme à la fois obscur et abstrait de ne pas exprimer ou d'exprimer insuffisamment.

Et c'est pourquoi, dans le triomphe même du symbolisme,

en 1902, j'ai lancé cette idée qu'on n'a pas tout de suite comprise (bien qu'Apollinaire ait salué aussitôt ce cri de délivrance dans un petit poème qu'il faudra bien retrouver un jour dans un numéro de sa petite revue *Tabarin*), idée que l'on comprendra, je crois, de plus en plus et que l'on situera dans la suite de l'histoire littéraire : celle de l'humanisme. Les symbolistes avec Henri de Régnier, Viélé Griffin, Stuart Merrill, Gustave Kahn, Fontainas, Hérold, etc., avaient fait une poésie décorative, belle certes, mais fermée, et qui chantait le rêve plus que la vie. J'aspirais à un art plus vivant, plus direct, plus humain. Au symbolisme arrivé au moment de s'infléchir, s'opposait le jeune humanisme. On a fait d'abord semblant de ne pas comprendre. On a voulu croire que je préconisais l'humanisme de la Renaissance, un retour à l'antiquité gréco-latine. On a même cru que je demandais une poésie sociale, confondant humanitarisme et humanisme. Alors que ce que je réclamais, c'était une poésie totale, non pas bornée étroitement, comme secrète et réservée à quelques thèmes, mais une poésie qui dirait tout l'homme avec non seulement ces sensations plastiques qu'exprimait le Parnasse et plutôt musicales que préférait le symbolisme, mais toute son âme et tout son cœur d'homme, d'amant, de père, de fils, de citoyen, avec toutes ses passions et toutes ses idées, sa foi de croyant ou ses pensées de philosophe, ce que Gide devait plus tard résumer dans une excellente formule : « Un art n'est grand que par la quantité d'humanité qu'il assume. »

A cet humanisme qui a tenté de libérer la poésie des entraves qu'y mettait le mystère clos des symbolistes, ce nouveau *Trobar cluz* renouvelé des poètes médiévaux, on a opposé quelque temps avec le subtil abbé Bremond la poésie pure qui, après avoir fait quelques disciples et quelques ravages, est apparue finalement, comme l'a définie Valéry lui-même, comme un cas limite, — tandis qu'au contraire s'épanouissait une poésie libre qui a ouvert la voie aux écoles suivantes, celle qu'ont réalisée chacun de son côté, Francis Jammes, Charles Guérin, Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, Gérard d'Houville, Magre, Larguier, Gasquet, Porché, Marie Noël, Jean-Louis Vaudoyer, Émile Henriot, toute une génération en tout cas très différente du symbolisme, qui aura sa place à part dans l'histoire de la poésie française et où vient se mettre à son rang celui qui vient de vous parler, en s'excusant, mais on le lui demandait, d'avoir trop parlé de lui.

★

ÉMILE HENRIOT
de l'Académie française

Il est difficile de parler de soi. Qui est-on? Qu'a-t-on fait? Qu'a-t-on voulu faire? Et entre les deux, quel écart! Au plus loin que je m'entrevois, je sais que j'ai toujours décidé que je serais un écrivain, et c'est probablement cela la vocation, qui est de répondre à ce qui vous appelle. L'admirable, et je crois que nous sommes tous pareils dans notre état, est qu'on avait choisi d'écrire avant même de savoir ce qu'on écrirait, avant même d'avoir rien à dire. C'est pourquoi, sans aucune expérience encore de la vie, on commence par la poésie qui est l'art instinctif d'assembler des mots et d'en tirer une musique, quand on ne sait encore que son cœur et qu'on n'a d'autre sujet que ses rêveries. Dans ces conditions, l'écueil inévitable est d'imiter ce qu'on admire, et de se raconter avec impudeur. Il me souvient d'avoir écrit, à seize ans, sans savoir ce dont je parlais, ces vers qui me semblent aujourd'hui avoir été prémonitoires : *Et nous nous préparons des vieillesses pensives. Pour ne savoir aimer que quand l'amour n'est plus*. Je me souviens aussi que cela avait étonné mes aînés, surpris de me voir à seize ans si instruit des choses de l'amour, et des mélancolies d'un âge que j'étais alors loin d'avoir.

Je ne rêvais donc — c'est bien le mot, je ne rêvais que de poésie, et sur mes cahiers d'écolier réglés de rouge dans la marge, j'imitais Virgile, dans ses *Églogues*, et je rimais des vers décoratifs, où Versailles et l'Italie tenaient beaucoup de place. Mais en même temps, j'écrivais *la Flamme et les Cendres*, un recueil d'élégies et d'analyses sentimentales, dont toute l'inspiration tournait autour du désir d'être aimé et de la tristesse de n'aimer plus — ou du chagrin déjà que la vie soit si courte. Ce fut aussi le thème de mon premier roman, dont le titre *l'Instant et le Souvenir*, préfigure déjà ce qui n'a jamais cessé de me préoccuper : la fuite du temps et sa reconquête par l'écriture, qui hier encore m'a fait tirer de mes carnets et des réflexions de ma vie, mon dernier livre *Au Bord du Temps*. Je m'excuse de me citer ainsi, mais c'est le sujet que la radio nous a, aux uns et aux autres, proposé. Je ferai remarquer que je ne m'admire pas du tout en disant simplement ce que j'ai fait. C'est au lecteur qu'il appartient de me juger, de nous juger, moi et les autres.

Pierre Louys l'avait remarqué : on commence par la poésie ; on continue par le roman ; et on finira, enfin, par l'Histoire. Pris à la lettre, c'est un itinéraire de renoncement. Cela sous-entendrait que quand on n'est plus capable d'écrire des vers, parce que le lyrisme juvénile est venu à manquer, on se déporte sur le roman, parce qu'au rêve on s'est mis à préférer le réel — pour ne plus aimer, au bout du compte, que la réalité, et, à l'imaginaire, substituer la poursuite des petits faits vrais.

Ce parcours, au courant des âges de la vie, est-il tout à fait exact? En principe, oui ; non, en fait. Pour ma part, j'estime qu'il y a des retours. J'écris encore des vers sans avoir toujours envie de les publier, et je sais très bien que je composerai avec joie et alacrité un roman quand j'aurai trouvé un sujet qui appelle cette façon de s'exprimer et cette forme d'écriture.

Des romans, je sais ce que c'est, et à quoi cet art correspond. J'en ai écrit une douzaine, de deux manières différentes, selon que c'est l'esprit poétique ou réaliste qui domine. Quand c'était l'esprit réaliste, j'ai écrit *Aricie Brun ou les Vertus bourgeoises*, longue histoire d'une famille française en province et au cours d'un siècle ; *l'Instant et le Souvenir, Valentin, les Occasions perdues*, l'histoire d'une jeunesse ; suivie dans *Tout va finir* et *Tout va recommencer sans nous*, par les expériences du même jeune homme vieilli, ou qui a seulement changé de nom, devant la vie et dans sa conscience de l'actuel, au cœur des choses de ce temps. *Tout va finir*, publié en 1936, avait quelque chose de prémonitoire ; j'y décrivais le pressentiment de la guerre et de la révolution qui venaient, et le trouble de jeunes gens de cœur démunis, devant ce qui allait se passer et qui était encore imprévisible, mais dont chacun sentait déjà peser la menace. *Tout va recommencer sans nous* envisageait après la guerre ce qui allait dépasser l'homme du jour. Et ce livre n'est pas encore inactuel.

En même temps que de ces romans de la réalité de notre temps, une autre part de mon esprit était sollicitée par le romanesque de la fantaisie, du voyage ou de la poursuite, qui m'ont fait écrire *le Diable à l'Hôtel, le Pénitent de Psalmodi, la Rose de Bratislava*, où le *je* du personnage principal mis en scène ne relève que du roman. Alors que le *je* du *Carnet d'un Dragon*, des *Temps innocents*, du *Livre de mon Père, de Naissances* et d'*Au Bord du Temps*, c'est moi-même sans masque et autant que possible sans fard, aussi sincère et vrai que possible devant l'événement, l'émotion et le souvenir. Tantôt, les confidences que j'espère sans indiscrétion, et de l'ordre purement moral, se présentent à l'état de journal où enregistrer la réalité de la vie en train de se faire ; et tantôt à

l'état de récupérations, à travers de profondes plongées ou de longues rêveries, à la recherche du temps perdu. Nous avons tous le nôtre. Mais puisque on m'interroge pour que je fasse moi-même mon bilan, sans renier mes autres livres, qui ont eu leur sort et leurs lecteurs, et qui parfois en ont encore, comme *Aricie Brun* et *le Diable à l'Hôtel*, ce qui me tient le plus à cœur, c'est toujours *le Livre de mon Père*, et le dernier venu, cet *Au Bord du Temps* dont je ne puis me détacher et où j'ai dit au jour le jour, et sans penser d'abord à l'imprimer, ma plus sincère et ma plus simple vérité d'homme qui aime follement la vie, et que tourmentent ses problèmes, moraux, sentimentaux, intellectuels et métaphysiques.

Me voilà donc, à un rang que vraiment j'ignore, et tout en souhaitant que ce long travail ait été de quelque qualité — me voilà donc, poète, romancier, mémorialiste, ayant essayé de faire de mon mieux ce que j'aimais : des vers, des romans, des mémoires.

Et il y a matériellement non moins considérable, l'autre part : le travail du critique et de l'historien littéraire. J'y ai été porté naturellement, et comme de naissance, étant né et ayant appris à lire dans la bibliothèque de mon père, où j'ai reçu en vrac, à quinze ans, tout Dumas père, tout Hugo, Flaubert, Maupassant, Loti, France, et les *Mémoires* de Marbot et ceux *d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. J'ai appris à lire là-dedans, pour trouver que c'était beau d'écrire, selon ce qu'on avait imaginé, ou ce que l'on avait regardé. Journaliste d'abord, à seize ans, à peine passé mon bachot, j'ai débuté dans le *Charivari* paternel, où me faire la main, sans grand risque d'offenser personne, le vieux *Charivari* n'étant plus beaucoup lu ; mais j'y ai appris à aimer l'odeur d'encre et le bruit des imprimeries, le travail sur épreuve, et de goûter la liberté complète d'exprimer et de ne pas en abuser ; puis ces expériences faites, ce fut, à vingt-deux ans, vrai enfant de la balle, l'entrée au *Temps*, où j'ai trouvé dans le vieil Adrien Hébrard un maître de la réalité, et où j'ai commencé à regarder de mes yeux à moi la vie, les hommes et les choses, et à me persuader que dans le vaste monde il n'y avait pas seulement que des chagrins d'amour.

Le reste a suivi. Littérairement, tout de suite après l'autre guerre, en 1919, je me suis trouvé embarqué, au *Temps*, dans le *Courrier littéraire*, mené jusqu'à la guerre de 40 et l'occupation, où j'ai pris *la Vie littéraire*, continuée depuis dans le *Monde*. A raison d'un feuilleton par semaine, cela fait beaucoup de livres lus, de papier noirci, de jugements portés et d'amitié nouée avec le lecteur ; et quelquefois aussi avec les écrivains que j'aime, que j'admire... et qu'il m'arrive de

critiquer, dans mon rôle de passerelle à double voie, entre l'écrivain et le lecteur, et vice versa. Voilà mon métier dévorant de critique, en face de trois à quatre mille livres annuels ; et métier littéraire tout de même, de critique qui tâche encore de faire des livres en rassemblant ces écrits du jour en volumes peut-être durables... Je dis bien peut-être ; car encore une fois, pour finir comme j'ai commencé, on ne sait ce qu'on est et ce qu'on a fait. Mais je sais bien ce que j'aurais voulu faire : être le meilleur artisan possible dans cet art d'écrire ; et de tout mon cœur, à travers la littérature, témoin et expression de la vie, n'aimer qu'elle et que la vérité, conformément à ce que me disait Barrès dans ma jeunesse : « Écrivez des choses qui vous plaisent, et tâchez que ces choses soient belles. »

★

JEANNE HERSCH

Née à Genève le 13 juillet 1910, Jeanne Hersch fit des études secondaires classiques à Genève puis à l'Université de cette ville où elle obtint son doctorat, et aux Universités de Heidelberg, Fribourg en Brisgau et Paris. Depuis 1947, Privat-docent de philosophie à l'Université de Genève. Elle a publié de nombreux ouvrages, parmi lesquels les Images dans l'œuvre de Bergson, l'Illusion philosophique, Temps alternés *(roman)*, l'Etre et la Forme. *Lauréate du Prix Amiel.*

Il m'est difficile, pour toute une série de raisons, de parler de mes propres livres. D'abord j'entretiens avec eux, une fois qu'ils sont écrits, très peu de rapports et des rapports ambigus. Dans un sens, je les oublie. Quand j'y jette les yeux, ils m'étonnent et le style que j'y trouve me surprend presque autant que ma voix changée par la radio. Pourtant, ils me restent proches et même intérieurs ; il suffit que quelqu'un en dise du bien ou du mal, et je sais aussitôt qu'en parlant d'eux on parle de moi. Un moi essentiel, très sensible mais fataliste, capable de joie ou de tristesse, mais non plus d'indignation ni d'aucune attitude combattive : livré à ce qui ne dépend plus de lui.

Une autre difficulté vient de ce que je n'ai pas su m'installer clairement dans un seul genre d'écrits. Mon premier livre, *l'Illusion philosophique*, est un petit essai de réflexion sur la philosophie pure. Le second, *Temps alternés*, me paraît

impossible à classer. Son éditeur le décréta « roman », pour des raisons évidentes. Mais il ne répond pas du tout à l'idée que je me fais du roman, aux exigences que le genre « roman » comporte à mes yeux. J'aurais voulu le sous-titrer « Exercice de composition », parce que pour moi sa raison d'être, c'était un jeu musical de thèmes quotidiens, à travers lesquels je cherchais, par l'écriture même, une unité personnelle secrète, par delà les démentis de la vie. Mon troisième livre, *l'Être et la forme*, traite de philosophie pure, mais la métaphysique, l'esthétique, la morale y mêlent leurs problèmes. Incommode pour les bibliographies ! Enfin, mon quatrième livre *Idéologies et réalités*, est un essai d'orientation politique où s'affrontent et se confrontent les divers plans de l'existence humaine, et j'ai dit qu'en l'écrivant je me sentais comme un ver à bois, forant des couloirs pour faire communiquer la vie politique, la vie religieuse, la vie philosophique, la vie économique, la vie affective et charnelle, chacune enfermée d'ordinaire, bien décemment, dans son tiroir.

Il y a encore la traduction. J'ai traduit de l'allemand une série d'ouvrages philosophiques de Karl Jaspers et deux romans polonais de Czeslaw Milosz. J'aime la traduction, les longues heures de travail soutenu, l'attitude à la fois soumise et exigeante qu'elle impose, la patience monacale qu'elle exige. Mais là encore, je me sens partagée, tiraillée entre des impulsions contradictoires. Écrire quelque chose d'original, c'est toujours pour moi une entreprise redoutable. La page blanche se défend, fait peur. Passer de ce qui flotte dans l'esprit avec son halo indéfini de résonances et d'harmoniques subjectives au texte sobrement réduit à lui-même, c'est accepter une épreuve impitoyable. On n'a pas chaque jour ce courage, et la traduction, si difficile qu'elle soit, rassure. Mais quand je m'en tiens trop longtemps à la traduction, l'impatience me saisit, Le risque, peut-être la peur, me manquent. Et je vais ainsi, cahin-caha, des périodes de travail de patience régulier, acharné, à celles du risque inventif, avec les heures de concentration aveugles et sourdes qu'il comporte, et ses longues pauses paresseuses.

Le plus gênant, c'est que selon la personne en moi qui se met au travail, le rythme tout entier de la vie devrait pouvoir changer. S'il s'agit de traduire, il convient de suivre un horaire fixe, comme dans un bureau. S'il s'agit de poser à ma manière des problèmes philosophiques il faut que je puisse travailler sans interruption pendant de très longues soirées, presque des nuits, et dormir ensuite jusqu'à satiété. Mais ce serait encore autre chose si je cédais à l'envie qui me secoue parfois d'écrire un vrai roman afin d'y rendre sensible ce que nulle

œuvre philosophique ne saurait même suggérer : la surabondance désespérante et adorable du monde où l'homme vit. Si je m'y mettais, il me faudrait négliger tout le reste, me promener beaucoup, dormir, lire des livres dont les mots tout ordinaires laissent pourtant une saveur aux lèvres, perdre du temps avec une prodigalité entière, au risque même qu'il n'en résulte rien et sans vouloir trop fort qu'il en résulte quelque chose, me plonger dans cet état de vigilance réceptive et docile en même temps qui est aux antipodes de celui où l'on travaille dans l'abstrait.

Or, une telle mise est pour moi presque impossible, dans le temps qui est le nôtre, et dont je ne cesse de sentir la pression, l'exigence, la menace. Une terrible bataille est engagée, une seule et unique bataille dont l'enjeu semble être la condition humaine elle-même, ou du moins ce qui en fait le sens et le prix. La condition humaine sur toute notre boule ronde, devenue si petite, avec des continents si liés, que c'en est fait désormais des histoires nationales et que l'histoire universelle a commencé. Une seule et unique bataille, disais-je, — oui, mais avec des fronts innombrables, enchevêtrés, qui passent par les rues de Budapest, les carrefours d'Algérie, les villages de Chine, les usines, les prisons, les parlements, les églises, les laboratoires, les journaux et l'âme de chacun d'entre nous. Partout des hommes, dont la jouissance des libertés a émoussé le sens de la liberté, s'ingénient à préparer, par la confusion des idées et grâce à la complicité de la peur, les voies de la servitude. Partout d'autres hommes, jusqu'ici asservis par la misère, l'ignorance ou le travail servile, mettent la civilisation humaniste au pied du mur. L'heure de vérité semble proche. Ces valeurs proclamées au cours des siècles et des millénaires, étaient-ce des mots ou des promesses? Elles vont s'incarner dans les structures politiques et sociales ou périr.

Comment ne pas entendre ce tintamarre, ces explosions, ces chuchotements? Comment ignorer ces propagandes, ces séductions? Comment, alors qu'il s'agit du sens même de la vie, ne pas chercher son poste de combat et ses compagnons? Il est difficile d'écrire, lorsqu'on entre dans la lutte, sur les problèmes éternels de l'homme et sur la surabondance du monde. Mais il me semble que si je n'entrais pas dans cette lutte, j'écrirais en vain. Je ne sais pas ce qu'il en était à d'autres époques ; mais dans la nôtre, je suis convaincue que nul ne saurait échapper à l'histoire en train de s'écrire aujourd'hui, dans l'espoir d'atteindre l'éternel. Cela seul aujourd'hui sera peut-être éternel qui passe avec le plus d'acuité par le *hic et nunc*.

Heureusement. il nous reste toujours un peu de frivolité, et tous les moments où l'on oublie. Un enfant, un être aimé occupe l'horizon. Un problème nous fascine. Il fait bon au soleil. On n'a plus envie d'écrire, et écrire redevient possible.

★

HANS EGON HOLTHAUSEN

Né en 1916 en Schleswig-Holstein. Études de lettres, d'histoire et de philosophie. Essayiste et poète. Essais : l'Homme inhabité (*1951*), Oui et Non (*1954*). *Poésie :* Au Sein de notre Temps (*1949*), Années labyrinthiques.

Mes livres n'ont pas la prétention d'être des « œuvres », seulement des « tentatives ». Ils représentent un effort de compréhension à l'égard de ce quelque chose qui se dresse en face de nous, que nous ne pouvons jamais espérer maîtriser complètement, et qu'on appelle la Vérité, ou le mystère du monde ou encore signification suprême, victoire de l'expression. Ce que j'ai publié jusqu'ici est peu, et peu satisfaisant : ce sont surtout des essais et des poésies, quelques petits morceaux en prose et le journal fictif d'une croisière, dans lequel je cherche à réunir les moyens d'expression du lyrisme, de la narration et le style de l'essai. Celui-ci, forme représentative qui englobe des éléments scientifiques et philosophiques, mais qui, en définitive, procède avec des moyens artistiques et présuppose un rapport artistique avec l'objet, a joué à plusieurs reprises dans l'histoire de la pensée allemande de ces deux derniers siècles, un rôle de révolutionnaire, de législateur, de destructeur de mondes surannés et d'édificateur de nouveaux concepts artistiques, de nouveaux idéals de style et de nouveaux contenus thématiques. Ceci est vrai pour Hamann et Herder, Lessing, Schiller et Gœthe, aussi bien que pour Schlegel et Nietzsche, Borchardt, Kassner et Hofmansthal, Jünger et Benn. Ce sont là autant d'exemples, bien que l'auteur actuel, pris dans des remous culturels beaucoup plus violents, ne puisse plus prétendre à construire un « monde », mais seulement à contribuer à rendre une « situation » plus claire et plus consciente.

Dans mes études sur différents maîtres de la poésie et de la prose contemporaine, Rilke et Thomas Mann, Benn et Eliot, Jünger, Kafka, Ezra Pound, Bernanos et d'autres, dans de nombreux articles de critique sociale et politique,

mais surtout dans les trois recueils d'essais : *Der unbehauste Mensch (L'homme inhabité)* 1951, *Ja und Nein (Oui et Non)* 1954, et *Das Schöne ünd das Wahre (La Beauté et la Vérité)* 1958, je me suis efforcé de décrire et d'interpréter cette situation de l'homme contemporain, qui a traversé des crises de conscience et d'expression déterminantes, qui ne veut pas renoncer aux « vieilles vérités » de la tradition européenne ni, d'autre part, se fermer aux exigences d'un nihilisme sincère. Dans ces travaux, la critique de la forme, de la langue, de la motivation trouve son complément en une sorte de critique des idées, à laquelle il n'importe pas tant de se cramponner à certains points de vue et de répandre la bonne nouvelle, que de faire valoir un profond besoin d'équilibre et d'équité intellectuelle. A Gœthe qui demandait à Hegel, quel était le sens de sa méthode dialectique, celui-ci répondit qu'il ne s'agissait de rien d'autre que de cet esprit de contradiction qui est inné en tous et que cette méthode mettait à l'honneur. C'est à cet esprit de contradiction que je voudrais faire appel pour avouer que les problèmes posés avec passion m'inspirent plus de confiance que les réponses données avec autorité et solennité. J'ai horreur des « idéologistes » à tout crin, politiques surtout, le fanatisme et le sectarisme me sont intolérables et c'est à grand peine que j'arrive à comprendre un « converti ». Je ne me sens pas chez moi dans un monde clos de conceptions inébranlables et de professions de foi, mais j'aime les franches tentatives de ceux, qui, consciencieusement, posent et développent un problème. La tension que créent les rapports entre de grands contrastes irréconciliables a, pour moi, un effet stimulant et la sincérité avec laquelle l'homme va spontanément au-devant de la vérité insaisissable dans les questions essentielles de l'existence, m'inspire confiance.

Je ne suis donc pas l'homme des saintes convictions et des principes immuables, si ce n'est que j'apporte à l'innombrable variété et plénitude du monde, une vénération de principe. Mon œuvre artistique, qui discute ces notions essentielles, peut, par moments, m'apparaître comme une expérimentation continue, c'est-à-dire un mouvement sans orientation définie, mais à la recherche de sa voie, à travers toutes les réponses et toutes les solutions possibles. Mon énergie naît du mystère de l'espoir et mon éthique est celle de toute tentative, à laquelle correspond, comme forme d'expression, l'Essai. Mais ce serait renier justement cet esprit de contradiction, qu'oublier d'ajouter que cet essai concerne l'absolu ; qu'il s'agit d'efforts entrepris, dans le temps, pour créer un rapport véritable avec les valeurs situées

en dehors du temps. Honneur, certes, à la recherche des problèmes ! mais cette réponse qu'on cherche toute sa vie, elle est déjà trouvée avant qu'on ne soit né à la vie. Elle se manifeste dans la nature, l'histoire et l'art, elle remonte du fond de votre propre enfance, elle brille dans les symboles des mythes supérieurs et des religions, mais surtout dans les mystères de la foi chrétienne qu'aucun doute, qu'aucune expérimentation ne peut priver de leur caractère mystérieux.

Mes poésies, rassemblées dans les recueils *Hier in der Zeit*, 1949 *(A notre époque)* et *Labyrinthische Jahre*, 1952 *(Années labyrinthiques)* sont des tentatives faites pour exprimer dans ce qu'elle a d'immédiat l'expérience VIE, au-delà de tout problème et de toute conception, dans une forme que l'Essai n'atteint qu'exceptionnellement, et pour obéir aux lois d'un genre, dont le but, selon Lessing, est « le discours parfaitement sensible ». Par Vie j'entends d'abord l'existence de l'homme dans le temps, cette expérience troublante de l'incarnation personnelle en face du néant, ce :

> Je suis. Entre ce qui n'est pas encore né et ce qui ne sera plus jamais, voici : douleur, chair, plaisir et faute, cet inconcevable incident de mon existence.

Mais, de plus et en même temps, j'entends par là l'existence de l'homme à *notre* époque, j'entends notre propre expérience de l'amour et de la mort, du temps et de l'éternité, de la nature et de l'histoire. Il s'agit d'une poésie, surtout élégiaque, dans sa forme, intellectualiste et « métaphysique » dans ses intentions, donc apparentée, par ses thèmes et ses besoins d'expression à la poésie lyrique de l'époque « baroque » anglaise et allemande. J'ai eu recours à des effets grossièrement réalistes, sous forme, parfois, de reportage, pour rendre présentes les particularités d'une époque inquiètete riche en catastrophes, qui semble placée sous l'influence des astres Mars et Vénus. A l'opposé, on trouve des motifs de libération et de sublimation, de bonheurs intimes au sein d'une existence simple. Alors que l'Essai pose des problèmes et en développe toutes les difficultés, la poésie cherche à donner forme au devenir intérieur, cette somme de perceptions qui se suivent selon un évocateur, qui rend vaines toutes questions et donne une réponse valable pour le moment donné.

Enfin, le livre que j'ai publié en 1956, sous le titre *le Bateau. Notes d'un passager*, essaie de rendre sous forme de narration, certaines dimensions de l'expérience humaine auxquelles ni la forme lyrique, ni l'essai ne sauraient suffire, évitant toutefois ce que la technique traditionnelle de la narration a d'artificiel, de construit, d'invraisemblable, en un mot de

« romancé » pour le remplacer par une nouvelle forme, librement expérimentée. Je raconte un événement sans affabulation, ou pour mieux dire une prise de conscience continue de cette vie complexe qui crée des incidents, et, avec ironie, les efface et les reprend tout aussitôt. Au centre d'une société internationale très mêlée, décrite avec une verve satirique, se trouve le passager-auteur, qui, au cours de ce voyage fait l'expérience de la contrepartie matérielle de son élan vital et spirituel : une existence non « habitée », en dehors des contingences de lieu, et sans fondement, qui cherche une orientation et qui, ballottée entre le scepticisme et la foi, cherche à s'assurer le réel. C'est une expérimentation, non seulement en ce qui concerne la forme, mais aussi la vie intellectuelle et morale, et même le domaine érotique. Ces inter-relations érotiques entre passagers forment le véritable élément de ce livre, elles sont l'expression la plus directe, la plus matérielle et existentielle du fait d'exister, sous forme de passe-temps fluctuant, mû paresseusement et pourtant axé vers un but précis. Ces jeux amoureux sans profondeur qui se déroulent à bord, avec leurs brefs plaisirs et leur vanité devenue brusquement consciente, sont un symbole ironique et mélancolique tout à la fois de l'existence en général. C'est ainsi que se manifeste ce besoin innovateur et créateur qui pousse l'homme à se réaliser : même s'il est voué à l'échec à chaque fois, confondu par son propre scepticisme, en fin de compte, il se transforme en acte de confiance, en un sentiment sublimé d'espoir qui ne peut plus être trompé, parce qu'il ne compte plus sur la possession ni sur la dépossession, mais se sent porté par le sens donné par Dieu même à la vie.

★

WALTER JENS

Né le 8 mars 1923 à Hambourg, Walter Jens fit ses études dans cette ville et à Fribourg en Brisgau. Docteur en philosophie en 1944. Assistant à l'Université de Hambourg, puis à celle de Tübingen où il est « docent » depuis 1949. A publié plusieurs ouvrages, dont l'un, Nein, Die welt des angeklaten, *traduit en français sous le titre,* Non, le monde des accusés, *lui a valu un prix de 500 000 francs des « Amis de la liberté ».*

Ce titre d'écrivain que vient de me décerner le speaker de l'Université Radiophonique Internationale n'est pas sans m'inquiéter quelque peu, et je demande à mes auditeurs la

permission de le préciser tout d'abord et de l'ajuster à mes limites personnelles. Je ne suis ni un prophète des lettres, ni même un poète visité par les muses. Je ne suis et ne veux être qu'un modeste artisan de l'écriture, ce qu'on pourrait appeler un « écrivain du dimanche », bref le contemporain d'une certaine époque — la nôtre — qui écrit parce que ça l'amuse...

Professeur de philologie classique à l'Université de Tübingen j'ai trente-trois ans, une profession que j'aime et qui, en outre, me met à l'abri des besoins matériels et des compromissions de toutes sortes, qu'ils entraînent communément avec eux. J'ai ainsi licence d'écrire difficilement, intellectuellement, méchamment, d'user s'il me plaît de l'invective la plus mordante, au gré de mon humeur et de mes exigences.

Ma conviction est que seul un métier assure à l'écrivain la sécurité qu'il n'a pas le droit d'attendre de sa plume, et lui donne en outre la possibilité de frotter et limer sa cervelle à celle des autres et à la réalité. Rien de tel pour se garantir du péché de narcissisme qu'une semaine de travail au chevet d'un lit d'hôpital, à la tête de quarante écoliers ou dans le fauteuil d'un magistrat. Rien de tel pour avoir le regard clair et incorruptible, l'esprit lucide et précis. La proximité immédiate des autres, de la communauté humaine est pour l'écrivain qui exerce une profession, une évidence quotidienne qui étouffe en lui toute velléité de solipsisme, d'égotisme. Et en même temps, écrivain amateur, il écrit vraiment pour son plaisir : son art est pour lui un jeu, un exercice allègre, une épreuve librement et gratuitement acceptée, une rencontre impitoyable avec ce miroir de l'âme, la feuille de papier blanc... A l'inverse, le soit-disant « écrivain libre » — plus assujetti qu'aucun autre en vérité aux contingences extérieures — tremble devant le plus mince échotier, le critique le plus besogneux. Il est l'esclave des potins, de la publicité, de la mode, bref de tout ce qui influence l'opinion. Nous autres, écrivains amateurs, nous avons le temps, nous pouvons attendre. Nous pouvons nous détourner des polémiques littéraires et autres. Tous nos soins, toute notre ambition vont à notre œuvre seule. Peu nous importe le bruit ou le silence qui nous entoure. La notoriété n'est pas pour nous question de vie ou de mort. Tant pis si le tirage de nos livres est médiocre et si l'on oublie de nous inviter aux colloques littéraires et aux rencontres internationales... Notre art ne se monnaie pas et nous avons le bonheur de pouvoir consacrer la même conscience artisanale à un poème, un roman, une critique ou une pièce radiophonique.

Bref, je n'ai aucune honte — bien au contraire — à me

compter parmi les écrivains du dimanche qui n'écrivent que pour eux-mêmes et pour leurs amis. Tous mes livres — qu'il s'agisse du *Monde des accusés*, de l'*Aveugle*, des *Visages oubliés*, de *l'Homme qui ne voulait pas vieillir*, de ma biographie d'Hofmannsthal, de mes essais *Stall einer Literaturgeschichte*, de mes pièces radiophoniques et surtout de ma *Das Testament des Odysseus*, sont des tentatives pour voir plus clair en moi-même, pour m'exprimer mieux, pour m'analyser plus exactement. Inlassablement je m'efforce de cerner plus étroitement des phénomènes pour moi fondamentaux comme ceux qu'expriment les concepts de *jeu*, de *métamorphose*, de *masque*, d'*âge*, de *temps*. J'essaie, en outre, de fixer avec autant de précision que possible toutes mes expériences et de les généraliser autant qu'il est permis. Je ne suis pas un « réaliste » en ce sens que les événements les plus sensationnels de l'actualité me laissent totalement indifférent. Mon seul but : formuler mes expériences si exactement et si précisément qu'elles finissent — sans rien perdre de leur valeur concrète — par m'apparaître comme des données tout extérieures. Je suis encore bien loin, je le sais, de cet idéal. Mais je travaillerai sans relâche à la solution du problème que je me suis imposé tant que je ne serai pas parvenu au point où la science et l'art, le mythe et la mathématique, le calcul et la fable, l'intellect et l'imagination finissent par se confondre Cette fusion de l'image et de l'idée, cette synthèse de l'art et de la science — qui ferait de l'art une science et de la science un art — me paraît être l'idéal commun de ma génération, de cette génération qui succède à Gide et à Broch, à Musil et à Valéry. On verra apparaître alors un nouveau type d'écrivain : l'artiste savant, le thaumaturge pleinement maître de tous les pouvoirs de l'intellect. Dans mon plus récent ouvrage, *Das Testament des Odysseus*, j'ai essayé de l'incarner dans un Ulysse grammairien et orateur de génie. C'est un auto-portrait idéalisé, la vision secrète d'un magicien du verbe qui jongle avec les substantifs et les verbes, les images et les métaphores comme avec des boules ou des torches. Jeu apparemment gratuit, en vérité profond et scrupuleusement médité.

« Dès avant mon voyage à Sparte, dit Ulysse à son petit-fils Prasidas, je me suis fort préoccupé de toutes les questions de style et de grammaire et dans tous mes édits j'attachai la plus grande importance à la rigueur de l'expression. Un profane ne saurait mesurer tout ce qu'il faut de peine, d'attention et d'exactitude pour mettre sur pied une seule phrase équilibrée, logique, douée d'un sens précis. Combien d'agencements possibles se présentent à l'esprit ! Combien d'ob-

tacles à tourner, de pièges à éventer ! Et pourtant comme il est essentiel de dire ce qu'il faut, et tout ce qu'il faut, et rien que ce qu'il faut ! Comme il importe de ne pas achopper ! Songe un peu, mon Prasidas : « En qualité de roi, j'ordonne ce qui suit... » Sans doute n'est-ce là qu'un préambule sans importance, une fleur de réthorique plus futile que la plus modeste fleur des champs, un rien verbal où seuls les deux-points-à-la-ligne qui le ponctuent ont une véritable portée. Et cependant « En ma qualité de roi, j'ordonne ce qui suit ... » cela retentit comme un commandement militaire, on y entend déjà un roulement de tambour, la voix majestueuse du pouvoir suprême et sacré, l'ordre de mettre un genou à terre et d'écouter de toutes ses oreilles. Cette phrase, c'est un roc, une flèche, une ligne avec un commencement et une fin, et le hérault sait bien que, ces mots prononcés, il convient d'observer une pause respectueuse... »

« Quel univers merveilleux s'est ouvert à moi lorsque j'ai brusquement découvert le mystère du langage ! Avec quel tressaillement de joie n'ai-je pas compris pour la première fois la différence qu'il y a entre une parataxe et une période ! Quel bonheur le jour où le spondée et le dactyle n'eurent plus de secret pour moi ! Comme un fervent de la pêche sous-marine qui explore les fonds méditerranéens, je remontais chaque fois de nouveaux trésors : des rythmes étranges et excitants, des tournures pleines de magie, des rimes secrètes, des assonances mélodieuses. Aucun voyage, aucune expédition ne furent aussi passionnants que mes chasses dans la forêt des mots. Le cœur battant — et comme dans l'attente du gibier — je me frayai un chemin dans les fourrés de la grammaire, dans les taillis de la rhétorique. A chaque pas j'apprenais des choses nouvelles, et aucun défilé, aucune fondrière ne me découragèrent jamais !

« Mais toi, petit Prasidas, qui apprends l'alphabet à l'école et qui récites les règles, leurs exceptions et les exceptions de ces exceptions, tu es bien loin, hélas ! de soupçonner tous les délices de l'allitération toutes les voluptés de l'anaphore. Pourtant une ivresse me revient encore quand je me souviens du jour où pour la première fois, le cœur battant, je m'essayai de propos délibéré à une litote pour rompre aussitôt le fil de la phrase avec une audacieuse anacoluthe. La construction d'une phrase, l'essai couronné de succès d'une figure de rhétorique, la tendre création d'une fleur de style nouvelle, l'ébauche d'une métaphore téméraire, voilà mon Prasidas, des joies qui font que la vie vaut la peine d'être vécue ! Qu'est-ce que la prise de Troie à côté de la conquête de l'alphabet? Comme une victoire militaire est facile, comme

l'écriture est difficile ! Comme une guerre est futile, comme une période savamment agencée change la face du monde !

« Sans doute me trouveras-tu excessivement pathétique et souriras-tu de mon emphase. Mais songe que les travaux guerriers me sont aussi familiers que les secrets de l'écriture. Alors fais confiance à mon jugement et crois-moi lorsque je dis que je donnerai volontiers la prise de Troie pour une période bien balancée, que dis-je ! pour le commencement d'une allusion à un simple mot bien placé. Mais tel est mon destin que tout le monde célèbre les actions que je méprise, cependant que mes écrits demeurent inconnus et que mes poèmes se dispersent à tous les vents. Cela t'étonne que j'écrive aussi des poèmes? Rassure-toi ! je ne les ai jamais publiés. Je savais trop bien que personne ne les goûterait : les critiques ne s'inquiètent que du contenu et au lieu de déguster ton style et de s'indigner d'un subjonctif malsonnant, ils t'énumèrent les maîtres dont tu as subi l'influence. Ce n'est donc point merveille si dans ces conditions, j'ai préféré ne pas me mesurer à la meute ambitieuse et avide des poètes professionnels et jouir solitairement du plaisir d'écrire... »

★

ROBERT KEMP
de l'Académie française

« Mon œuvre ! »... Que la Radiodiffusion soit tenue pour responsable de ce mot orgueilleux... Quand je pense qu'on dit l'œuvre de Stendhal, de Balzac, l'œuvre de Racine, l'œuvre de Proust... Et voici qu'on me contraint à user du même mot pour moi-même— Il est vrai que j'ai beaucoup écrit, depuis un demi-siècle. A une moyenne de deux ou trois articles par jour, cela doit osciller entre 36 000 et 54 000 articles ; autant en emporta le vent. Le journaliste le plus attentif à sa pensée, le plus soigneux de son langage pressent le sort de ses écrits... Ils s'oublient en quelques heures, jaunissent en quelques mois, s'effritent en poussière en quelques années. Son état d'âme pourrait se résumer en ces trois mots, sur lesquels tombe le rideau d'un acte de Mirbeau : « *Je me regrette...* » Ce doit être dans les *Mauvais bergers*. Le journaliste est lui-même un bien mauvais berger pour le troupeau de ses idées, et la vente de son talent. Il est parfois enrichi, cependant, d'amis, plus amis de lui que lui-même, et qui exigent, en affectueuses menaces, qu'il sauve de l'oubli quelques-unes de ces pages, lancées à peine

relues, vers les linotypes brûlantes de l'imprimerie. C'est ce qui m'est arrivé. Et voilà pourquoi ma « bibliographie » comprend quelques volumes dont l'existence m'étonne et qui feront, comme on dit, des « petits » pourvu que Dieu me prête vie.

Ce sont des recueils d'articles de critique théâtrale et littéraire ; sur le modèle, mais humblement, des *Impressions de Théâtre* de Jules Lemaître, des *Quarante ans de Théâtre* de Francisque Sarcey, et de certains livres de Faguet, de Brunetière ; aujourd'hui de mon confrère et ami André Rousseaux... Leur but est de constituer des témoignages sur les œuvres, les auteurs, au besoin les comédiens des temps que nous avons vécus. Si ces témoignages ne sont pas « de bonne foi », ne reflètent pas exactement les *réactions* de leur auteur à la première lecture d'un livre nouveau, à la générale d'une pièce qui naît, ils ne sont rien. J'ai conscience de n'avoir jamais menti ; je crois avoir eu raison souvent, (si l'on doutait de soi, il faudrait poser la plume), et quelquefois tort. Mais je veux qu'on croie à ma sincérité, fût-elle ma seule qualité.

Le premier de ces recueils est celui des articles de théâtre que j'expédiais, pendant l'occupation, vers Lyon, où mon journal, *le Temps*, s'était replié. Je n'allais guère au théâtre, en ces années-là, peu désireux d'être assis entre deux uniformes gris, par hasard. Dans un petit moulin que j'avais, dans l'île de Noirmoutier, je me mis à relire des pièces que j'aimais *d'Eschyle à Giraudoux*... Il m'était réconfortant de savourer les *Sept contre Thèbes*, dont certains vers me perçaient comme des javelots, quand Étéocle crie : « Ne détruisez pas une cité qui parle le vrai parler des Grecs », car je songeais au pur français, noyé pour des mois dans le baragouin de la soldatesque victorieuse ; ou quand il dit que « les épaules collées sur la terre on ne doit pas encore se déclarer vaincu. » On m'avait en effet persuadé que, la France étant coupée en deux par la ligne de démarcation, les lecteurs habituels de mes « chroniques dramatiques », à Paris, Lille, Dunkerque, Nantes, Nancy, Poitiers ou Bordeaux ne pourraient plus se les procurer, et ne les liraient jamais... Je composai donc ce recueil de *Lectures dramatiques*, dans une pièce du moulin, toute ronde, peinte d'ocre rose à la mode vendéenne, et devant la mer... Je m'interrompais au passage des patrouilles vert-de-gris, l'estomac soulevé de dégoût et de honte...

Je ne rendais pas seulement hommage aux Grecs, objets toujours chers à mon vieux cœur de Sorbonnard. J'y célébrais les beautés que je découvrais encore dans *Polyeucte* et des

pièces mal connues de Corneille, *Othon, Tite et Bérénice.* Je parlais de Racine et d'*Athalie,* de quelques pièces de Shakespeare, essayant toujours d'y apercevoir des enseignements pour les hommes d'aujourd'hui, car entre les deux méthodes critiques dont l'une consiste à se transporter à la naissance d'une œuvre et à se faire une âme contemporaine pour la juger, et l'autre cherche à l'éclairer plutôt du même jour qui luit sur le lecteur moderne, et à l'éprouver à la pierre de touche de nos idées, de nos angoisses présentes, c'est la seconde que je préfère et que je pratique ; comme mon ami inoubliable Jacques Bainville « faisait de l'histoire ». Il a légué son secret à Gaxotte ; et j'en ai hérité une parcelle. Je rafraîchissais aussi mes souvenirs de Maeterlinck dont on tentait alors de minimiser l'œuvre dramatique ; je saluais l'apparition de Giraudoux : *Judith,* que j'avais méconnue, *Electre, Ondine,* et l'adorable Alcmène dont il m'a encore fallu célébrer récemment les grâces discutées, et la bonté exquise... Enfin, cédant à la mode, j'étudiais des pièces de Gide, *Saül, Candaule, Œdipe,* menacées, je le crains, d'un prompt vieillissement...

La bienveillance de mes confrères m'enchanta. Ce petit assemblage de « déjà lus » fut accueilli par des louanges que je ne lui eusse pas décernées. On y discerna des idées personnelles, des horizons nouveaux, et jusqu'à des prouesses de style. Ma confusion se tourna en résolution de continuer... Et c'est ainsi que deux recueils, depuis lors, ont paru : *la Vie des Livres,* qui porte le titre de mes feuilletons des *Nouvelles Littéraires,* et la *Vie du Théâtre,* titre calqué sur le précédent. Ainsi, je répondais à l'accusation de gaspillage dont me tarabustaient mes amis. Sur les livres, comme sur les pièces, je ne prétends donner que « *les réactions instantanées d'un lecteur* (ou d'un spectateur) *opiniâtre qui dès l'enfance, les jeux véhéments du corps lui étant interdits, s'est courbé sur les livres, faute de jouer aux billes, aux barres* », et qui s'est assis pour la première fois au théâtre, sur un gros coussin, en jupe courte !... Depuis lors, il s'est installé sept mille fois environ devant un rideau de scène.

Ce sont aussi des « livres de bonne foi » qui acceptent et même appellent la contradiction. Elle n'a pas foisonné. La confraternité journalistique a si bien joué à ce moment, qu'on a commencé à me semer en tête des grains dangereux de candidature académique. « Grands dieux ! m'écriais-je, où m'entraînez-vous, je suis perdu... » L'amitié s'obstina et fit le reste. *La Vie des Livres* s'adressait à tous les académiciens. *La Vie du Théâtre* à ceux qui aiment l'art dramatique, aux Parisiens surtout. Dans le premier recueil je parlais

d'*Homère*, à propos du livre saisissant d'Émile Mireaux sur les routes du cuivre et de l'étain, de Marivaux, de Laclos, de Sainte-Beuve, notre maître bien-aimé, de Balzac, le grand « Trompe-la-mort » ; du secret Mallarmé, de Gourmont, de Louÿs, du cher et grand Valéry, dont j'avais été avec mon maître et ami Souday, l'un des premiers laudateurs, de Romain Rolland... de vingt autres jusqu'à François Mauriac et M. de Montherlant. Je m'efforçais, sur les anciens, de ne pas reproduire les *slogans* des vieux manuels, de les regarder avec des yeux, mon Dieu, oui de jeune homme ! Toutes figures importantes de l'entre-deux guerres, une époque éclatante de notre littérature, dont on parlera plus tard comme de 1661 ou de 1830, et sans m'interdire la malice.

La vie du Théâtre repose sur les mêmes principes, très simples : fixer, pour les hommes de l'avenir les sentiments éprouvés par des spectateurs de la première heure. Ainsi pourront-ils mesurer exactement l'évolution des opinions sur les œuvres destinées à survivre. Je n'hésite pas à m'y contredire, quand je constate que mes impressions, avec le temps, se sont nuancées, modifiées. La loyauté l'exige. J'ai été heureux de pouvoir aussi tracer des portraits d'artistes dont les nouvelles générations savent juste les noms : Mounet-Sully qui émerveilla ma jeunesse, qui fut mon dieu tragique, Julia Bartet, femme adorable plutôt que comédienne très vivante ; ou de personnages comme Jouvet, Baty, Bernstein, dont l'influence fut considérable. Ces « figures » aideront la postérité, si je ne me flatte pas trop, à comprendre pourquoi nous avons combattu pour ou contre ces grands serviteurs du théâtre, et pourquoi leur trace ne doit pas s'effacer.

Un *journaliste*, réunissant, au déclin de sa vie, des débris de ce qu'il a écrit, je ne crois pas être plus ; ni, je le dis fièrement, *moins*... Car notre carrière est ingrate. En ma personne et à cause de ces écrits on a bien voulu me couvrir des lauriers qui croissent sous la Coupole, en vase clos. Je me sens tenu d'en faire hommage à l'immense troupe de mes confrères : les critiques aiguisés, toujours vifs et pénétrants, et les grands reporters, dont le talent est souvent éclatant... La manne est tombée sur moi... Prenez-en votre part, mes amis.

★

GERTRUDE VON LE FORT

Née en 1876 en Westphalie. Études d'histoire et de philosophie des religions. Convertie au catholicisme en 1926. Elle vit actuellement à Oberstdorf, après avoir

longtemps séjourné en Suisse. Principales œuvres connues en France : le Voile de Véronique, la Couronne des Anges, la Demoiselle de Barby, la Dernière à l'Échafaud *(d'où Bernanos devait tirer ses* Dialogues des Carmélites).

Vous m'avez invitée à faire une petite causerie à bâtons rompus sur mon œuvre poétique. J'ai toujours refusé jusqu'à présent semblable invitation. Je crois, en effet, que ce ne sont pas les indications du poète qui parviendront à exprimer ce que son œuvre poétique a été incapable de traduire. Essayons, néanmoins pour une fois.

La première question qui se pose : comment ai-je été conduite vers la poésie? La réponse est fort simple ; je n'ai point été portée vers elle, mais bien plutôt j'ai toujours vécu avec elle, dans la mesure où j'ai pensé. Je lis et relis dans les critiques consacrées à mes livres, que j'ai commencé tard à composer. C'est inexact : c'est même très tôt que j'ai commencé. On me raconte qu'enfant j'aurais constamment déclamé de petits poèmes de ma composition ; ma mère les a recopiés. Elle conserva également, après que j'eus moi-même appris à écrire, mes petits essais, alors que je rimaillais avec une orthographe épouvantable. A l'âge de neuf ans je m'essayai au drame. Mais, à la vérité, mon développement comme poétesse fut un fort lent épanouissement. Il fut lié en partie à l'isolement dans lequel je grandis. Jusqu'à quinze ans, je reçus un enseignement privé. Même à vingt ans mon père me retirait les romans. Sans doute en ai-je publié quelques-uns, comme jeune fille, quand même tout ne m'appartiendrait pas de ce qui m'a été attribué. Nous avions alors une tante, Gertrud Le Fort, née de Voigts-Retz, qui nous offrit quelques romans très critiques. Mes propres petits essais n'étaient pas mûrs, du fait de ma jeunesse. Ils n'étaient pas pour autant de mauvais goût : ils trouvèrent même, à mon propre étonnement, un accueil favorable et des encouragements dans de bonnes revues. Pourtant ces publications cessèrent presque totalement avec ma maturité. Je ressentais, à la différence de la plupart des jeunes poètes, une aversion pour la publicité. Mes exigences étaient devenues plus grandes et plus petite l'opinion de moi-même. A cet égard, il est assurément significatif pour moi, que mon premier et réel succès me vint sans que j'y fusse pour rien. Les *Hymnes pour l'Église* furent inscrits, à mon grand étonnement, sur les annonces de sa librairie par un auteur de mes amis, à qui je les avais donnés à lire. Quand ce livre reçut un accueil favorable de Paul Claudel, que je vénérais comme le plus grand poète

de notre temps, je me sentis comme investie d'une mission par ma vie poétique et je me donnai à elle.

Quant à parler des desseins de ma poésie, c'est, si je dois aborder ce sujet, me mettre dans un grand embarras. Car le poète n'a pas, à vrai dire, de buts, il ne s'en propose pas : écrire des poèmes ce n'est pas œuvrer consciemment pour des pensées quelconques, même pas pour celles-là qui sont chères au poète. La poésie a ses lois propres, elle ne jaillit pas de la réflexion ou de la volonté, mais de l'inconscient. Cela veut dire qu'elle reçoit encore et toujours sa loi de la muse, et uniquement d'elle. On ne peut ni l'appeler ni l'éloigner, on ne peut être qu'à ses ordres.

La seule chose que je puis dire des rapports du poète et de son œuvre, je l'ai dit dans une petite brochure de chez Insel, dont les vers portent le titre *Voix du poète*. Celui-ci y apparaît comme le choryphée d'un chœur muet, il assume la nostalgie de ceux qui ne peuvent s'exprimer, les soupirs de la nature et des âmes humaines, la plainte des morts et le triomphe des saints, chaque voix peut lui être attribuée, mais dans cette assomption il se perfectionne et se réalise lui-même, la poésie est donc, si vous voulez, une forme de l'amour.

Ceci vaut aussi pour l'œuvre lyrique : les histoires elles-mêmes ne sont pas imaginées, mais elles surprennent le poète. Des amis me proposent souvent à moi-même un sujet, qui semble spécialement fait pour moi, je le pense aussi, mais je sais en même temps que je ne peux le prendre car ce sujet ne m'a pas appelée. Cet appel, lorsqu'il se fait entendre, n'est jamais le fait du hasard, le poète, c'est du moins ce que je pense, est lié dans ce qu'il y a d'inconscient et de gratuit à son temps et à ses exigences. C'est encore ce qui se produit lorsque sa mission poétique et c'est souvent mon cas se réfléchit dans le domaine du passé. Je n'ai jamais ressenti l'histoire comme une fuite hors de notre temps mais comme le point de départ d'une connaissance plus rigoureuse de notre temps, un peu comme on saisit mieux les contours caractéristiques d'un massif montagneux lorsque l'on s'en éloigne un peu.

On me dit que l'élément féminin apparaît particulièrement dans mes poésies. Je trouve cette remarque non seulement juste mais je m'en réjouis. J'ai vécu pendant deux guerres mondiales au milieu d'une barbarie inouïe ; ce que c'est qu'invoquer avec excès les forces masculines ! Je partage le point de vue du grand philosophe Berdiaiew : la femme doit avoir dans l'avenir une plus grande influence que jadis. La femme est, par son être tout entier, porteuse et protectrice

de la vie, et aujourd'hui plus que jamais il importe de protéger la vie, non seulement celle des êtres humains, mais bêtes et plantes, oui, toute la création. L'apparition de la femme dans ma poésie n'a donc rien à voir avec les problèmes féminins qui sont mis en vedette ; il s'agit de quelque chose de beaucoup plus profond et de plus général. Cela ne sera pas atteint par des missions et des fonctions politiques, bien qu'elles puissent servir de point de départ, mais n'y sont pas destinées. La femme du peuple inconnue peut jouer son rôle autant qu'une autre plus en vue. Il s'agit, en un mot, de la confiance dans les forces même cachées.

C'est cela qui explique dans mon livre *la Fille de Farinatas* la petite et faible Bice, qui sauve sa cité. C'est aussi ce qu'explique Anne de Vitré, qui, dominant la haine de son peuple, donne la vie à l'enfant de l'ennemi. C'est ce qui explique que les « proscrits » se joignent à vous, la jeune veuve brandebourgeoise, qui indique au porte-étendard suédois le chemin du salut à travers les marécages. Par dessus tout c'est à ceci que se réfère mon livre *la Femme éternelle;* dans cet ouvrage, qui se consacre non seulement à la poésie mais à la pensée, l'intention consciente a aussi sa place. Cela ne me semble pas l'effet du hasard que l'appel de Berdiaiew à la femme coïncide avec un temps d'un culte marial croissant. Dans l'image de Marie, qui tient le Christ enfant dans ses bras, celle qui porte la vie apparaît comme portant la vie divine : l'orientation absolue de la femme, l'orientation mariale, a une signification qui la transcende et débouche sur l'évocation du Tout. Ce fut dès lors pour moi un événement émouvant, bienfaisant, lorsque la lettre d'un ancien prisonnier de guerre français me narra, comment lui et ses camarades à qui il le leur traduisit, furent réconfortés dans le camp allemand par mon livre *la Femme éternelle.* Je fus encore une fois gratifiée d'une semblable joie quand des Allemands rapatriés m'écrivirent avoir pris avec eux, lors de leur transfert d'une ferme de Prusse Orientale en captivité en Russie, mon livre *la Dernière sur l'échafaud* et s'être dès lors, sans cesse réconfortés à sa lecture. Ces deux lettres me sont d'un plus grand prix que beaucoup de discussions littéraires.

Mais on déforme aussi ma poésie si on la voit seulement unie latéralement à la femme. « Les pleurs d'une femme ont peu de sens » dit Farinatas, dans ma nouvelle qui porte le même titre, « et aussi la compassion d'une femme a peu de sens, mais quand un homme devient compatissant c'est le monde qui entre en mouvement ». Au type de Farinatas se rattache la physionomie de Tilly dans mes *Noces à Magdebourg,* ce grand soldat sans peur, qui enseigne en même

temps aux soldats cette mesure d'humanité et de miséricorde, sans lesquels le soldat se mue en suppôt de la barbarie. Dans la légende *le Petit oiseau de Thérèse,* le jeune et arrogant duc de Saxe triomphe de lui-même en renonçant à saisir au dauphin haï des Carolingiens la couronne qui a roulé dans la poussière, et se montre ainsi, sans le savoir, digne de la couronne royale, qu'il doit porter par la suite. Dans le roman *le Pape du ghetto* où l'on ne trouve guère que des visages d'hommes, le pape Pascal est à la merci du Salien brutal, mais le dompte par une vue plus profonde.

Ceci pose la question de la signification chrétienne de la poésie en général. Mes *Hymnes à l'Église* répondent à ce sujet, mais le concept de la poésie chrétienne va plus loin. Je suis persuadée que dans la poétique même un élément chrétien est sous jacent, assez proche de ce que les théologiens appellent l'âme naturellement chrétienne. Car vraiment la grande poésie se préoccupe rarement des êtres qui connaissent le succès et sont favorisés du bonheur, elle a une propension invincible pour le malheureux, pour celui qui s'est fourvoyé, j'irai même jusqu'à dire pour celui qui a échoué, pour celui qui est tombé. Pas de grand héros de drame qui ne soit un coupable. Ce qui a réussi, ce qui a rencontré le bonheur et est demeuré sain, n'offre au poète que peu de possibilités. C'est le tragique dans l'individu et dans la vie des peuples, qui appelle les grands chants. Mais ceci ne signifie rien d'autre que, dans le royaume de la poésie on assiste à un renversement des valeurs, le même que l'on retrouve dans le christianisme. Car ceci, ramené à sa plus simple expression, signifie la reconnaissance d'un monde amplement déchu et perdu et en même temps, l'immense amour rédempteur de Dieu pour lui. Et c'est ainsi que cet ensemble d'atrocités que nous avons connu durant ces deux guerres mondiales, n'a pas réussi à éteindre complètement ma foi en l'Homme. C'est elle qui anime dans *le Voile de Véronique,* Spiegelchen, qui s'oppose aux démons d'un Enzio, c'est elle qui anime la fraternité de Consolata, qui assiste le tyran couvert de sang à son lit de mort, c'est elle qui anime *la Femme de Pilate* qui n'abandonne pas son mari chargé de fautes. Ainsi le visage humain est-il toujours sauvé chez moi en dernier ressort.

On me dit qu'ici ma poésie se sépare fort de celle de mes contemporains et devient fort problématique, car l'amour humain à lui seul serait trop faible pour cette rédemption. Peut-être la clé est-elle à trouver dans ces mots de la nouvelle intitulée *Plus ultra,* « Sache enfant, qu'il n'y a pour toute l'éternité qu'un seul amour, et il nous vient du ciel. »

★

ALEXANDRE LERNET-HOLENIA

Né le 21 octobre 1897 à Vienne, il partage son temps entre Vienne et Wolfgang. Membre du comité directeur du Pen-Club d'Autriche et membre-correspondant depuis 1950 de l'Académie allemande de langues et de littérature. Prix Kleist en 1927. Prix d'honneur de la ville de Vienne en 1951.

L'Université Radiophonique internationale m'a prié de lui faire une préface, une sorte d'avant-propos à moi-même. Il s'agirait, si j'ai bien compris, de l'introduction d'un livre imaginaire où je m'expliquerais sur mon œuvre, sur mon attitude en face de la vie, sur ma « weltanschauung ».

Je suis de ceux malheureusement qui ont, pour des raisons intérieures ou extérieures, peu importe, beaucoup à dire, à faire et à entreprendre, et, ce, dans les domaines les plus divers, et qui par conséquent ne peuvent guère songer à l'unité de leur œuvre ou de leur activité. C'est, je crois, d'Annunzio qui s'était efforcé d'obtenir une unité en quelque sorte *a priori* de son œuvre. Il avait à cet effet conçu une bibliothèque contenant quelque cent volumes vides qu'il se proposait de remplir systématiquement. Inutile de dire que plus de la moitié des volumes est restée vide et que ce qu'il a écrit par la suite ne cadre que très grossièrement avec l'œuvre complète qu'il avait rêvée au commencement de sa carrière. On chercherait en vain d'ailleurs dans les livres qu'il nous a laissés la trace d'un plan méthodiquement réalisé. C'est, je pense, le sort qui attend l'œuvre de la plupart des écrivains. En ce qui me concerne du moins, j'ai renoncé depuis longtemps à intégrer mes livres dans une construction harmonieuse. On me dira que les plus grands artistes, Léonard de Vinci ou Michel-Ange, par exemple, n'ont livré à la postérité qu'un amas informe quoique grandiose en même temps. La comparaison est peut-être flatteuse, elle n'en est pas moins fausse, car si ces géants n'arrivaient pas à l'achèvement de leurs entreprises c'était précisément en raison de leur génie et de leur puissance créatrice. Nous autres les petits risquons fort de nous arrêter un jour après n'avoir produit qu'un désordre sans grandeur ni prestige...

Je me suis toujours considéré d'abord comme un poète, secondairement comme un auteur dramatique et d'une

façon tout accidentelle comme un romancier. Les méchantes langues pourraient s'étonner aussitôt de ce jugement et suggérer qu'au contraire je n'entends rien à la poésie et presque rien au théâtre, puisque justement la plupart de mes poèmes sont totalement inconnus, mes pièces de théâtre ont été des échecs ou n'ont jamais été jouées, alors que c'est essentiellement par mes romans que j'ai acquis quelque renom dans les lettres. Or je le dis tout net : un roman n'est à mes yeux qu'un paquet de feuilles couvertes de banalités avec de ça, de là une page de valeur, et c'est bien entendu cette page que choisit le critique littéraire pour affirmer que l'on aurait bien pu s'en passer. Quant au cinéma, il commence toujours par exiger, pour en tirer des scénarios, des chefs-d'œuvre inégalables, mais c'est aussitôt pour les aplatir à sa convenance et en faire un tissu de platitudes douteuses. Je préfère encore la méthode des stations de radio. Ce sont elles qui retouchent les textes avec le plus de discrétion, et puis, l'émission diffusée, tout s'évanouit dans l'éther, il ne reste rien de compromettant, sinon un cachet qui ne serait souvent pas négligeable si les fonctionnaires du fisc voulaient bien en laisser subsister quelque chose et ne pas professer l'opinion qu'un poète exerce une industrie du même ordre que celle d'un fabricant de boutons...

Voyons un peu maintenant ma vision des choses de la vie. Elle n'est pas non plus d'un optimisme inaltérable, il faut bien le dire. Nous ne savons ni d'où nous venons, ni où nous allons. Je veux dire que nous venons du néant et que nous y retournerons. La philosophie peut bien essayer de nous rassurer en démontrant que ce néant est tout, et ce tout, n'est-ce pas, c'est bien encore du néant. Il y a bien la religion et ses consolations, mais que fait-elle sinon dresser autour de nous un décor qui occupe le centre de notre théâtre et masque l'arrière-plan, alors que la vérité, l'absolu, le fond du problème se situe infiniment plus loin que ce décor, infiniment loin de tout, comme le point d'intersection de deux lignes parallèles, qui est comme chacun sait à l'infini.

Faut-il encore que je dise ce que je pense du monde où nous vivons? J'ai peur là encore de blesser les oreilles de tous ceux qui tiennent à avoir la meilleure opinion non seulement d'eux-mêmes mais du milieu où s'épanouit leur activité. Lorsque la deuxième guerre mondiale prit fin en 1945, on pouvait espérer de sérieux progrès dans toutes sortes de domaines. Ne soyons pas ingrats : en vérité bien des choses se sont améliorées. Mais il s'est toujours agi de choses *matérielles*. Il est indéniable qu'il n'y a jamais eu autant de salles de bain, de jours de congé, d'autos et de motocyclettes.

Chaque année la médecine prolonge notre existence de plusieurs années, les amoureux peuvent s'embrasser en public sans encourir de blâme, les journaux ne nous abreuvent plus de propagande, dans l'armée les simples soldats sont traités comme des officiers et les officiers comme des soldats, les week-end seront bientôt plus longs que la semaine de travail, nos gouvernants n'ont plus qu'un souci : devenir assez populaires pour rester au pouvoir le plus longtemps possible ; la masse n'a plus besoin de penser par elle-même, car elle a maintenant des spécialistes qui pensent à sa place. Bref il n'y a pas l'ombre d'un doute : l'existence est devenue beaucoup plus agréable que jadis et sans doute aussi plus agréable qu'elle ne l'a jamais été.

Mais on peut aussi voir les choses d'un autre point de vue. Non seulement l'esprit s'amenuise et s'appauvrit à mesure que le confort augmente, non seulement notre vie devient plus ennuyeuse à mesure qu'elle devient plus facile, non seulement une angoisse étrange se fait jour au milieu de notre organisation béate, mais il n'est que trop certain en outre que des nuages menaçants s'accumulent au ciel du côté de l'avenir et que des catastrophes sans précédent dans l'histoire humaine sont en train de mûrir. Et peut-être est-ce cette dernière considération qui donne un ultime intérêt à notre vie grise et fade, un dernier frisson à nos esprits assoupis. Nous avons beau nous persuader que nous sommes au seuil d'un âge d'or de l'humanité ; nous savons au plus profond de nous-mêmes que nous sommes probablement élus entre tous pour être les témoins d'une catastrophe définitive et sans lendemain. Sur la scène du théâtre du monde dont nous sommes les spectateurs et les acteurs, le dernier acte a commencé. D'une réplique à l'autre, l'action peut saisir les spectateurs dans son tourbillon et en faire les protagonistes d'un nouveau drame. Pourtant, ne nous plaignons pas. D'abord cela ne servirait à rien car nous ne pouvons détourner les yeux, tenter de fuir, il n'y a pas de sortie de secours, nous sommes irrémédiablement « embarqués ». La seule philosophie qui se recommande en pareille occurrence est de jouer courageusement un rôle qui sera peut-être passionnant.

Voici donc en deux mots ce que je pense de mon œuvre, de ma vie, de la vie en général.

Puissé-je me tromper ! Je donnerais beaucoup pour cela !

★

RENÉ-FÉLIX LISSENS

René-Félix Lissens, critique et historien littéraire flamand. Né à Louvain, le *27 mars 1912. Docteur en philosophie et lettres de l'Université de Louvain, 1933. Études de littérature générale et de littérature comparée aux Universités de Hambourg, Rostock, Berlin et Paris. Fut durant plusieurs années directeur littéraire d'une maison d'édition à Bruxelles. Professeur à l'Institut Supérieur de Commerce Saint-Ignace, Anvers. Membre de la rédaction en chef de* l'Algemène Encyclopedie Winkler Prins. *Publications :* Het Impressionisme in de Vlaamsche Letterkunde, *1934;* Brieven van Albrecht Rodenbach, *1942 (édition critique);* Rien que l'homme. Aspects du roman flamand contemporain, *1944*; De Vlaamse letterkunde van *1780* tot heden *1954 (hist. litt.);* Balans en bezinning, *1955 (essai);* Poëtisch handspiegeltje, *1956 (essais). Collaboration : Algemène Encyclopedie Winkler Prins, Cassell's Encyclopaedia of Literature, Encyclopaedia Britannica, Histoire des Littératures (Gallimard).*

Vous connaissez probablement l'exclamation de Gœthe : « Tuez-le, le chien — c'est un critique. » Vous ne connaissez peut-être pas ce mot d'Arnold Bennett : « En général, les critiques sont enclins à une complaisance trop généreuse..., c'est presque une règle du métier. » Mon propos n'est pas de donner tous les torts à Gœthe ni de renchérir sur le paradoxe de Bennett, ni même de louvoyer entre ces deux extrêmes. Je voudrais simplement, au cours de ce bref entretien, rappeler ou fixer quelques simples vérités concernant la critique littéraire.

Au sens large, la critique littéraire est l'appréciation consciente d'une œuvre littéraire. Consciente, c'est-à-dire en connaissance de cause. Appréciation, c'est-à-dire taxation, qu'il s'agisse d'un essai du métal ou d'un jugement. L'œuvre peut être une strophe aussi bien qu'un livre ou un ou plusieurs auteurs. En tout état de cause, l'objet de la critique est toujours un phénomène d'art littéraire, ou ce qui est considéré comme tel.

Cette définition me paraît défendable. Cependant, j'avoue ne pas trop m'y fier. Elle n'a de portée et de sens que pour celui qui a marché longuement dans le dédale des expériences et des réflexions littéraires, dont elle est l'aboutissement. Les mots, dont elle est faite, cachent des mondes au lieu de les révéler.

Quoi qu'il en soit, cette définition nous permet de circonscrire l'activité du médium : le critique. Il est chicaneur ou parasite pour les uns, représentant des concepts généraux pour les autres. Il est interprète, guide, juge, défenseur de l'esprit contre l'automatisme, explorateur. Il est celui qui fait ou détruit des réputations : on est allé jusqu'à dire que peut-être certains livres n'auraient jamais été remarqués, si un critique n'avait eu un moment heureux.

A quoi bon continuer dans cette voie, qui ne mène à rien? Distinguons plutôt les types suivants :

1. L'honnête homme ou le lecteur averti ;
2. Le professionnel (auteur de comptes rendus, journaliste, chroniqueur) ;
3. Le professeur ou l'universitaire ;
4. L'artiste (poète, romancier, auteur dramatique), qui fait de la critique en marge, en dehors de son œuvre proprement dite ;
5. Le critique, à distinguer de l'historien littéraire et de l'essayiste.

Cette classification ne tient pas compte de la fonction et de la signification qu'on peut attribuer à la critique, ni de ses variétés : critique dogmatique, impressionniste, existentielle, sociale, individualiste, etc... C'est en quelque sorte une classification entomologique, de bas en haut. Les types peuvent exister séparément. Ils peuvent se combiner, à l'exception du premier (l'honnête homme), en une seule personne : chroniqueur et professeur, artiste et chroniqueur, etc... Plutôt rare est la combinaison professeur-artiste, bien qu'il y ait des exemples. Moins rare est la combinaison critique-artiste.

Essayons d'indiquer, en un ou deux mots, l'activité propre à chaque type :

1. La critique de l'honnête homme : un réflexe ;
2. La critique du professionnel : de l'information (j'ajoute tout de suite qu'elle a parfois belle allure) ;
3. La critique du professeur : de la science, dans certains cas de la science stylée ou distillée ;
4. La critique de l'artiste : Narcisse se mirant ;
5. La critique du critique : une création littéraire.

En réalité, toutes ces formes de l'activité critique ne sont pas séparées l'une de l'autre d'une façon rigoureuse. Il n'est pas rare qu'un compte rendu très bref ou qu'une notice dans

une encyclopédie soit un comprimé critique de haute valeur. Dans une et même étude, un professeur peut faire alterner fort heureusement la science exacte et l'intuition créatrice, quoique des artistes prétendent que la critique universitaire est banale et assommante. Bennett a écrit des choses féroces à ce sujet. Ce qui n'empêche certains artistes antiacadémiques et subjectifs à l'extrême de verser dans la critique la plus dogmatique, la plus pontifiante qui soit. C'est le propre de l'homme, d'être divers et contradictoire.

Aussi, je me suis gardé de tracer des frontières. J'ai seulement essayé de mettre l'accent principal, sachant qu'il est variable. Sous cette réserve on peut dire que chez le professeur l'accent porte sur l'élément objectif (langue, structure, genre, thème, biographie, etc.) et que l'artiste, lui, accentue l'élément subjectif. Hugo et Baudelaire, en parlant des autres, parlent surtout d'eux-mêmes ; rien d'étonnant que Baudelaire proclame que la critique doit être partiale, passionnée. Dans le premier cas, l'œuvre considérée est objet, dans le second elle est prétexte.

Mais venons-en à *la* critique pratiquée par *le* critique. Nous l'appellerons « critique pure ». Pour elle, l'œuvre considérée est à la fois objet et prétexte.

Cette critique analyse et sonde, elle décolle de l'œuvre pour mesurer, comparer, trier, juger. La connaissance et l'interprétation jouent un rôle primordial, mais l'intelligence n'est pas la seule faculté opérante. Placé devant un texte déjà ancien, par exemple, le critique devra trancher en homme averti, en philologue, si telle image est originale ou si elle n'est qu'un cliché, mais en outre il doit être à même de capter la révélation qui vibre dans les mots d'un poète. Vous savez, en effet, que ces mots, à la fois rationnels et irrationnels, possèdent, dans le poème, une signification propre et par là nouvelle, qui, par exemple, pose des problèmes parfois insolubles au traducteur. Les mots et leur enchaînement ou leur juxtaposition forment la matière mouvante de l'investigation. Ce sont des signes. Chaque lecteur, chaque auditeur, s'il se trouve au niveau du texte, est à même d'en dégager un sens. On peut estimer cependant que le critique, lui, est décidé à rester dans la perspective du texte et qu'il est armé pour déchiffrer le message.

Ensuite, lorsqu'il se prononce, le critique se découvre comme un poème ou un roman met à nu son auteur, dans le style, l'imagination, l'invention, la disposition, la construction de ce qui, au contact de l'œuvre, a mis en branle les sens, le cœur, l'esprit, le conscient et l'inconscient. La critique devient création. Il y a un abîme entre la rédaction d'un compte rendu,

d'un rapport ou d'une thèse d'une part et la composition d'une critique d'autre part. Dans le premier cas seule mon intelligence est active et le reste de mon être est en veilleuse ; dans le second cas, toutes les pièces à tous les étages sont éclairées.

Pour autant que ce soit humainement possible, le critique s'exprime complètement. Dans et par son texte il réalise sa personnalité comme il ne saurait le faire dans un poème, un roman, un drame. A l'instar de l'artiste, il écrit pour durer. Pour cela, il suivra sa voie à lui. Ainsi, lorsqu'il confronte sa conception de la vie avec celle de l'œuvre considérée, il ne cherche pas de préférence ou uniquement ce qui s'accorde avec ses idées à lui : il ne repousse pas spontanément les préoccupations sociales s'il est lui-même plutôt individualiste, ni le mandarinisme s'il a une nature de gladiateur, ni la rudesse s'il est un tendre, ni le scepticisme si son tempérament le pousse à l'enthousiasme, ni la morale intransigeante s'il penche pour l'amoralisme, ni la sensualité s'il se plaît plutôt dans le monde des idées. Il doit se dépouiller de son subjectivisme pour vivre dans un autre, sans devenir neutre et amorphe. Il en est capable, il peut vivre mille vies grâce à une espèce de pluralisme qui lui est indispensable s'il veut être entièrement ce qu'il est, c'est-à-dire critique — et non par exemple poète. Un artiste, un poète, demeure fidèle à lui-même si, dans sa critique, il ne se désiste de son individualisme. Il y a le cas de tel poète qui, chez tel romancier, cherche et trouve sa propre mélancolie en négligeant délibérément les autres caractères qui donnent précisément à ce romancier son cachet propre. Le critique, qui se permettrait pareille licence poétique, resterait en dessous de sa tâche.

Je vous ai proposé tout à l'heure une définition de la critique au sens large. J'en arrive maintenant à vous proposer la critique au sens strict comme un genre littéraire, se basant sur l'action réciproque de l'œuvre considérée et de celui qui la considère et donnant au critique une chance qu'il ne trouve dans aucun autre genre. Dans ses écrits, procédant d'autres écrits, l'élément objectif est suffisamment présent pour qu'il y ait appréciation consciente, tandis que l'élément subjectif et créateur est assez puissant pour permettre à ces écrits de tourner, par leur propre énergie, dans l'espace et le temps.

De pareils écrits sont-ils possibles? On les trouve parfois dans la presse sous forme de courtes notices. On les trouve assez fréquemment sous forme d'articles et de chroniques (notamment chez Charles Du Bos et Edmond Jaloux, pour ne citer que des morts). On les trouve plus rarement sous

forme d'œuvres plus vastes, mais Thibaudet vous citera immédiatement le *Port-Royal* de Sainte-Beuve. Voici d'ailleurs ce qu'il en dit : « Si, exception faite pour Pascal, on donnait à choisir à un homme d'aujourd'hui entre la perte de tous les ouvrages des Messieurs de Port-Royal et le *Port-Royal* de Sainte-Beuve, la décision ne serait pas douteuse : à l'exception d'une petite minorité d'érudits et de vieux jansénistes, Sainte-Beuve emporterait tous les suffrages... Au lieu que les auteurs soient le chêne et la critique le lierre parasite, c'est la critique qui, pour la postérité, devient le chêne. » Voilà qui est net. Or, il se fait que Sainte-Beuve avait plus d'une corde à son arc : il a publié des poèmes et un roman. Mais sa destination, c'est comme critique qu'il l'a atteinte. Il est critique, non poète et romancier. Par contre Baudelaire est poète, non critique : c'est comme poète qu'il a donné la pleine mesure de lui-même.

La question de savoir si la critique pure a une valeur objective, vous la poserez maintenant avec quelque nuance, quelque scrupule. Elle tend à l'objectivité, mais elle s'épanouit dans la subjectivité. Si, dans ce complexe qu'est la critique, vous isolez le domaine objectif, vous vous heurtez un peu partout à des barrières. Jusqu'au XVIIIe siècle, on jugeait d'après des règles empruntées à l'étude des classiques anciens ; la littérature avait son code. A présent la littérature n'a plus de code, et la critique ne possède pas de critères valables pour tous les temps et tous les pays. Au surplus, les termes dont elle use n'ont pas de signification précise et évidente : que signifie beau, vrai, mûr (termes désuets), gratuit, angoisse, absurde, primitif, inutile (termes à la mode)? ou le sublime, l'harmonie, le grandiose d'âges révolus? Que signifie le bon goût? Mais, je vous le demande, que signifie la droite, la gauche, la démocratie, la réaction? Ces mots sont dans toutes les bouches, et nous croyons les comprendre. Le critique n'est pas mieux loti. Ce n'est pas, d'ailleurs, seulement dans son langage, c'est de toutes parts que le critique est limité : dans ses connaissances, ses penchants, ses opinions, ses préjugés, sa façon de sentir, sa conception et, ce qui est beaucoup plus important, son expérience de la vie et de la littérature. Et pourtant elle tourne, la critique. Elle tourne depuis les Grecs. Il n'y a aucune raison pour qu'elle ne continue pas de tourner.

En fin de compte la critique vaut ce que vaut celui qui la pratique, comme le roman, en tant que genre littéraire, vaut ce que vaut le romancier. Comme toute œuvre littéraire, un écrit critique est un moment unique, un moment réussi ou raté. Dans les pays anglo-saxons, certains croient depuis les travaux et les expérimentations de I. A. Richards à la possi-

bilité d'une critique objective à tendance scientifique, notamment, comme l'exprime S. E. Hyman, dans le sens d'une méthodologie et d'un système objectivement transmissibles. Il ne peut s'agir là que de technique, de méthodes d'investigation qui, déjà avant Richards, pullulaient d'ailleurs dans les pays de langue allemande. La critique est plus qu'une technique. Pour cette raison on ne l'apprend pas, on ne l'acquiert pas. Pas plus qu'on n'apprend à écrire de la poésie, bien qu'on puisse apprendre à écrire des poèmes, l'expérience en a été faite jadis sur une grande échelle par les *Meistersinger* allemands et les *rederijkers* flamands. Aussi longtemps qu'elle gardera son caractère créateur, la critique ne court aucun risque d'être confondue avec un simple jugement technique, esthétique ou moral, fût-il si bien fondé et étayé. Et elle sera, comme elle l'est depuis plus d'un siècle, une fleur dans le parterre littéraire — une rosacée, cela va de soi, avec des épines.

Entre-temps la destination de la critique, sous ses formes diverses, est triple. Par rapport à l'artiste vivant : entretenir sa vigilance. Par rapport au lecteur : veiller à son niveau. Par rapport au critique lui-même : lui permettre de prononcer des paroles qui, à l'instar des témoignages du poète, du romancier et de l'auteur dramatique, deviennent la propriété de l'humanité. C'est à cela qu'aspire le critique aussi bien que tout créateur. Il n'a qu'un regret. C'est de ne pouvoir lire dans l'original la demi-douzaine de chefs-d'œuvres de tous les temps. Lire comme il l'aime, traverser l'œuvre en tous sens, l'explorer jusqu'aux moindres replis, se confronter, se mesurer avec un génie créateur pour se confier ensuite, dans un engagement total, à des mots, des mots qu'il sait révélateurs malgré toute leur insuffisance.

★

GABRIEL MARCEL
de l'Institut

Né à Paris le 7 décembre 1889, Gabriel Marcel, après des études à Paris, fit un séjour en Suède et dans divers pays d'Europe et acquit très tôt la pratique de la littérature étrangère. Agrégé de philosophie en 1910, il professa aux lycées de Sens et de Vendôme, puis au lycée Condorcet. Il quitta l'enseignement en 1922 pour se consacrer à l'élaboration d'une œuvre personnelle qui va se partager entre la philosophie, le théâtre et la critique littéraire, dramatique et musicale.

A mesure que je me rapproche du terme de ma vie, j'éprouve davantage le besoin de voir clair dans ce qu'a été mon existence ou, ce qui revient au même, d'en reconstituer la ligne mélodique essentielle. J'ai dit mon existence, mais il est trop clair qu'elle n'est aucunement séparable de mon œuvre. Je ne veux certes pas dire que toutes deux se confondent, mais plus je médite sur l'une ou sur l'autre, plus je les vois se rapprocher.

Cette œuvre est certes d'une diversité qui peut à moi-même sembler déconcertante. Œuvre de philosophe, d'auteur dramatique, de critique, j'ajouterai même de musicien, si je tiens compte, comme je le dois des mélodies pour piano et chant et des pièces pour flûte seule que j'ai composées avec la précieuse collaboration de ma femme entre 1945 et 1947.

Pour ce qui est de ma vie, il me semble bien qu'elle aura été tout entière tendue vers une prise de conscience toujours plus stricte et plus ample, non pas seulement de moi-même, au sens de la littérature introspective traditionnelle, mais des êtres qui ont été indissolublement liés à mon existence. Ce lien est d'ailleurs pour moi si fort, si infrangible que je ne supporterais pas une seconde l'idée d'être sauvé ou disons plus modestement de survivre sans eux. La notion d'un salut qui serait étroitement personnel est pour moi vide de sens. S'il fallait tenter de désigner l'idée-clé autour de laquelle ma vie et mon œuvre se sont constituées, je dirai qu'elle n'a jamais été celle de la monade, ou, dans un autre registre philosophique, du moi transcendantal, mais bien plutôt celle de constellation. Mon œuvre même m'apparaît dans une large mesure comme une méditation sur le sens du petit mot très mystérieux *avec :* un mot qui perd à peu près toute signification dans un existentialisme du type sartrien.

Pourquoi en a-t-il été ainsi? Je soupçonne que mon expérience d'enfant unique, d'enfant trop « couvé », et pour ainsi dire trop important pour les siens, a joué ici un rôle décisif. Comme j'aurais voulu avoir des frères et des sœurs ! Comme j'aurais souhaité aussi qu'on s'hypnotisât moins sur ma santé ou sur mes places de composition ou même plus profondément, sur ce qu'était mon intelligence et sur ses manques, ainsi que sur mes dispositions morales ! Tout cela comptait trop et me mettait par contrecoup dans un état d'anxiété auquel pendant toute mon enfance je n'ai pu me soustraire.

J'ai parlé de constellation. Le terme plus technique d'intersubjectivité auquel j'ai eu si souvent recours depuis une dizaine d'années, présente une signification analogue. L'intersubjectivité, c'est la relation de sujet à sujet. C'est il y a environ une quarantaine d'années, pendant la première guerre

mondiale, que j'ai découvert ou cru découvrir tout ce qui se cachait de précieuse et irréductible vérité dans le petit mot *Toi*, et en même temps la précarité de l'expérience qui cristallise en lui. Car je suis toujours exposé à la tentation de considérer l'autre, non plus comme un sujet, mais comme quelqu'un dont on parle, comme un *lui*, qu'on traite par là même comme un absent. S'adresser à quelqu'un, l'invoquer, c'est au contraire affirmer sa présence et par contrecoup en être éclairé.

Je devais apprendre beaucoup plus tard que d'autres à mon insu (Ferdinand Ebner, à Vienne, avant moi ; Martin Buber en Allemagne, en même temps que moi) s'étaient attachés, ou s'attachaient eux aussi à ce mystère éclairant du *Toi*.

Mais si je reconnais la primauté de l'*avec* ou du *toi*, dans ma réflexion, je ne saurais m'étonner que le théâtre, avant même la philosophie, ait exercé sur moi une permanente fascination. Il s'agit ici à vrai dire moins du spectacle que du dialogue. Dès mes premières années un texte dialogué exerçait sur moi un attrait singulier. Certes, j'aurais été alors incapable d'en comprendre la raison. Mais je crois la discerner aujourd'hui. Il me semblait merveilleux qu'il fût possible de faire dialoguer des êtres distincts, c'est-à-dire de se placer simultanément en des centres, qui dans la vie vécue, paraissent si souvent s'exclure. Dans la vie vécue je suis placé à un point de vue qui n'est pas celui de mon voisin, et j'en suis presque inévitablement, au moins à quelque degré, prisonnier. Mais j'avais pu constater dans ma famille même, en des circonstances douloureuses, l'irréductible antagonisme entre des façons d'apprécier un même événement : l'affaire Dreyfus, par exemple, ou encore le divorce prononcé entre un de mes oncles et sa femme. Je ne crois vraiment pas m'abuser en affirmant que l'art dramatique m'est apparu dès l'enfance comme impliquant ou comme rendant possible une sorte de bienheureux affranchissement des servitudes qui s'attachent à la vie cloisonnée. Il ne serait pas excessif de dire que cette libération fût pour moi très comparable à celle que représenta aux yeux de Proust l'œuvre littéraire par rapport au *Temps perdu*.

Mais bien entendu, d'une autre manière, la philosophie devait m'apparaître, elle aussi, comme une expérience libératrice. Et certes, j'en puis dire autant de la musique qui d'une certaine manière occupa toujours pour moi la première place. J'eus même un moment, vers la quatorzième ou la quinzième année, l'idée d'y consacrer ma vie, je veux dire à la composition. Mon professeur de piano en qui j'avais confiance ne m'encouragea pas, et il m'eût semblé présomptueux de m'obs-

tiner. C'est seulement quarante ans plus tard que je devais obtenir la confirmation de ces premières velléités. Oui, le don mélodique m'avait bien été octroyé. Mais il était trop tard pour procéder à l'apprentissage indispensable c'est-à-dire pour aborder le contrepoint. Peu après, la compagne absolue de ma vie, celle qui avait tout partagé, et à la faveur d'une formation musicale solide, mis en forme, c'est-à-dire *métré*, ce qui en moi était jaillissement mélodique et harmonique, m'était enlevée, et sans elle la flambée de ces deux années ne se serait survécue qu'en des improvisations dont les meilleures n'ont pu être notées. Mes mélodies ne sont connues que d'un tout petit nombre. On ne peut songer à les éditer. Il faudrait qu'elles fussent enregistrées, et elles exigent des interprètes de tout premier ordre, en particulier la version musicale que j'ai donnée du *Cimetière marin*. Tout cela est difficile et peut-être ne se réalisera pas ou ne prendra corps qu'après moi.

Si dans cette préface j'ai cru devoir y faire allusion, c'est que d'une certaine manière, et tout à fait en profondeur, la musique en tant qu'esprit est au cœur de tout ce que j'ai écrit, aussi bien des œuvres dramatiques que des écrits philosophiques. Mais j'avoue qu'il n'est guère facile de définir ce que c'est que la musique en tant qu'esprit. On ne peut recourir ici qu'à des analogies ou à des schémas trop abstraits. Je pense avant tout à l'idée d'une participation, d'une communion dont ceux que nous appelons si misérablement les morts ne sauraient être en aucune façon retranchés. Un des personnages de mon théâtre que je préfère, Werner Schnee, dans le *Dard*, murmure, au moment où son ami vient de le trahir, où sa femme lui crie qu'elle va le quitter : « S'il n'y avait que les vivants, Giséla, je pense que la terre serait tout à fait inhabitable. » Et dans les *Cœurs avides*, Arnaud, un autre de mes préférés, confie à Évelyne dont il se sait aimé sans qu'elle se le soit encore avoué : « Je pense que nous nous ouvrirons dans la mort à tout ce dont nous avons vécu sur la terre. » Car, ajouterai-je, pour éclairer cette phrase mystérieuse, nous ne vivons qu'en puisant à des réserves dont sur la terre, la conscience distincte ne nous est pas accordée.

Entre musique et immortalité, nous sentons, nous savons qu'il existe un ineffable rapport. La méditation sur la mort, non certes sur la mienne, mais sur celle des êtres que j'aime bien plus que moi-même, est au cœur de tout ce que j'ai pensé : elle transparaît dans les pièces où j'ai mis le plus de moi-même, *l'Iconoclaste* ou *le Monde Cassé*, *le Dard*, *l'Émissaire* ou *le Signe de la Croix*, et même d'une certaine façon dans la plus récente, *Mon Temps n'est pas le vôtre*, où une

ironie parfois stridente ne doit pas laisser méconnaître les intentions fondamentales.

J'en ai peut-être assez dit pour laisser voir qu'on s'exposerait aux pires contresens en croyant pouvoir isoler dans mon œuvre, comme l'ont fait trop souvent les commentateurs étrangers, les aspects purement philosophiques. Mes pièces n'illustrent jamais ceux-ci, elles les complètent, elles les compensent : parfois aussi elles anticipent concrètement sur des intuitions qui ne se libéreront souvent que plus tard. Je pense peut-être en particulier à celle-ci qui est centrale, bien qu'elle ne se soit formulée qu'après la fin de la dernière guerre mondiale, l'idée d'une Lumière qui serait Joie d'être Lumière. Ai-je besoin de dire que cette phrase se réfère à ce qu'il y a sans doute d'irréductible dans ma pensée religieuse, cette pensée qui s'était déjà élaborée bien avant, ne disons pas ma conversion, mais mon adhésion formelle au catholicisme. Car les données pour ainsi dire rhapsodiques que j'ai tenté d'évoquer en cette préface, viennent se rassembler autour d'une intention fondamentale et même si je répugne quelque peu à me qualifier moi-même de penseur ou de philosophe chrétien, ce qui n'irait pas sans une outrecuidance que je réprouve, je ne saurais contester sans mentir que cette mélodie fondamentale qui fut le meilleur ou le plus vrai de moi-même, vienne se perdre ou s'accomplir dans le consensus, ou disons plutôt dans la commune et invincible espérance d'une chrétienté en mouvement.

C'est dans cette perspective que doit être située la critique du monde contemporain qui occupe une si grande place dans mes écrits philosophiques, surtout depuis *les Hommes contre l'Humain*, et dans mon théâtre, depuis *le Monde Cassé* et *le Dard* jusqu'à *Rome n'est plus dans Rome* et *Mon temps n'est pas le vôtre*. Cette critique porte avant tout sur les méfaits de l'esprit d'abstraction et sur une mentalité qui se centre sur les techniques et dégénère en idolâtrie. Si cette critique s'oppose radicalement au progressisme parce qu'elle implique le refus de toute philosophie marxiste de l'histoire, elle n'est pas pour cela réactionnaire. Le sens de l'irréversible et de l'irrémédiable est au cœur même de mon œuvre. mais celle-ci tend vers la remise en place des valeurs fondamentales et voudrait frayer la voie à une pensée créatrice qui s'instaurerait au-delà de l'espèce de volonté d'innovation à tout prix où je vois une des plus dangereuses caractéristiques de l'art actuel. Je suis en réalité de plus en plus enclin à penser qu'après l'indispensable réaction qui donna son sens et sa portée à la philosophie existentielle, nous sommes tenus aujourd'hui de nous tourner de nouveau pour en dégager le

contenu permanent vers les grandes philosophies du passé depuis Platon jusqu'à Schelling. Sans doute est-ce ainsi seulement que peut être découvert le moyen d'échapper à la ruineuse alternative d'une conscience purement nostalgique et d'une pensée utopique qui risque en fin de compte de se rendre complice des puissances d'oppression. Celles-ci, quelles qu'elles soient, gravitent autour du rêve technocratique. Il n'y a pas pour le philosophe de tâches plus pressantes que de dénoncer les pernicieuses illusions du technocrate, et je ne puis en terminant qu'évoquer les grands noms de Péguy et de Bernanos, ces deux prophètes de notre temps.

★

ANDRÉ MAUROIS
de l'Académie française

Pro Domo mea.

Il est toujours difficile de parler, comme on me l'a demandé, de soi et de son œuvre. Si quelque orgueil se laisse voir, l'auditeur sourit. Si l'on va aux excès de modestie, il sourit encore, car il doute de la sincérité. J'essaierai d'être tout à fait franc. Je ne puis dire : entièrement objectif. Nul ne peut se considérer de l'extérieur comme un objet, et pour son œuvre, alors même qu'elle semble tout à fait détachée de lui, l'auteur garde une tendresse paternelle.

Je me poserai devant vous trois questions. Pourquoi ai-je voulu écrire? Qu'ai-je souhaité faire? Ai-je rempli, au moins en partie, la tâche que je m'étais donnée?

Pourquoi ai-je voulu écrire? Parce que je ne pouvais faire autrement. La vocation est un fait. Dès l'enfance, lorsque ma mère nous lisait des vers, ou quand je lisais mes premiers livres, un obscur désir naissait en moi de composer moi-même des récits. A huit ans j'écrivais des contes, à dix ans une tragédie. En quoi je n'étais pas un phénomène singulier, loin de là. Beaucoup d'enfants éprouvent le même besoin. Seulement la plupart n'ont pas ensuite la chance de pouvoir suivre leur vocation. Mais cet appel, ce besoin existent chez presque tous ceux qui seront ensuite des écrivains.

Qu'ai-je souhaité faire? J'avais été frappé, dès que mes lectures s'étaient étendues, par l'impression puissante et douce, de beauté que me donnaient certains livres et certaines pièces de théâtre. Tout d'un coup j'éprouvais comme un coup au cœur et des larmes montaient à mes yeux. Non point de tristesse. Bien au contraire pleurs de joie. C'était comme une purification. Les passages qui me procuraient le bonheur

décrivaient presque tous des amours et des amitiés. J'en donnerai comme exemple des pages de Stendhal (Julien pressant la main de Mme de Rénal), les romans de Tourguéniev *(Fumée, Premier amour)*, la fin de *Guerre et Paix* de Tolstoï, aussi le théâtre de Tchékhov.

Quand j'ai écrit moi-même, j'ai désiré ardemment ressusciter en moi-même, et réveiller en d'autres, de tels états de purification. Je souhaitais décrire des êtres, les faire aimer par la lecture, les placer dans des situations complexes, souvent sans remède, et montrer que, jusque dans ces tragédies quotidiennes, peut subsister une haute sérénité. Mon premier essai véritable fut un livre de guerre. Je l'avais écrit au front et j'osais tenter de faire voir que, sur ces hommes, sur ce fond de mort, pouvait fleurir une étrange poésie et entre eux naître de belles amitiés.

Un critique a dit de moi : « Chez lui l'intelligence est pessimiste, le cœur est optimiste. » Je crois que c'est vrai. Nul n'a plus que moi le sentiment que tout est vanité. Nous travaillons, nous combattons, nous aimons, nous souffrons sur une petite boule qui tourne dans l'espace. Nous disparaîtrons dans quelques années ; la terre elle-même cessera un jour d'exister. Je sais tout cela. Mais je sais aussi que, dans ce monde indifférent, des hommes de cœur peuvent maintenir de petites sociétés fondées sur la fidélité, sur la loyauté, sur la sûreté, et d'autant plus pathétiques et nobles qu'elles sont plus fragiles et plus menacées.

Voilà ce que j'ai essayé d'exprimer, sous des formes très diverses. Au début en des romans : *Bernard Quesnay*, *Climats*, *le Cercle de famille;* plus tard en des biographies. Ce genre, toujours très florissant en Angleterre, avait été, depuis Sainte-Beuve, assez négligé en France. Pour moi je le jugeais important et d'une richesse infinie. La crédulité, que le romancier doit imposer, se trouve donnée dès le départ au biographe. Ses héros, presque toujours, ont de la grandeur Faute de quoi ils n'auraient pas été choisis. Le seul problème difficile était de concilier une érudition scrupuleuse avec la recherche de cette poésie qui me semblait le but suprême de l'œuvre d'art. C'est ce que j'ai tenté de faire ; ce n'est pas à moi de dire si j'y ai réussi. Ce que j'ai le droit d'affirmer, c'est que j'y ai trouvé des plaisirs merveilleux et que parfois, en voyant s'élever d'un monceau de lettres le fantôme d'un grand homme, en le sentant peu à peu s'animer sous ma plume, je me suis senti, comme disait Flaubert, « frissonner de la racine des cheveux jusqu'aux talons ».

On s'est étonné de me voir choisir, avec une évidente préférence, pour mes héros de biographie, des romantiques.

« Pourquoi, me disait-on, vous qui êtes classique, et de style, et de vie, allez-vous si volontiers à des êtres qui semblent éloignés de vous? » Mais n'est-ce pas précisément parce qu'ils sont différents de moi que Byron, Chateaubriand, Victor Hugo, George Sand, Dumas et Marcel Proust ont été pour moi des modèles précieux? J'avais souffert, dans ma jeunesse, d'une excessive pudeur de sentiments et d'expression. C'est une des raisons qui m'avaient inspiré tout de suite un goût vif pour les Anglais chez qui cette pudeur est congénitale. Il en résultait que, romancier, je me trouvais souvent bridé par mon tempérament. En peignant de beaux monstres, dont la tendance était toute contraire et pour qui la confession publique devenait une règle, je me sentais délivré.

Enfin j'ai voulu, en d'autres ouvrages : *Dialogues sur le Commandement, un Art de vivre, Lettres à l'Inconnue,* faire plus directement œuvre de moraliste. C'est là une très ancienne tradition française. Elle m'a été transmise par mon maître Alain, qui fut, lui, un de nos grands moralistes et, sous une forme toute différente, l'égal de Montaigne et de Montesquieu. Pour moi j'ai repris ses enseignements et n'ai guère été, sur de tels sujets, que le Xénophon de ce Socrate.

Dernière question : Que vaut l'œuvre dont je viens d'esquisser le tableau? Ai-je fait ce que je voulais faire? Il est évident qu'il ne m'appartient pas de répondre. Quand un écrivain se retourne vers son œuvre passée, il est partagé entre deux sentiments. D'une part il la juge imparfaite et, hélas! fort inférieure aux rêves admirables qu'il avait formés naguère; d'autre part il éprouve une naturelle tendresse pour elle, car elle est faite à son image. A la vérité, et malgré la vieillesse, je ne tiens pas cette œuvre pour terminée. Sous des formes nouvelles je tenterai d'exposer la philosophie de la vie qui fut la mienne, et qui malgré les coups du destin, demeure la mienne. Pour un écrivain, jusqu'à la mort, l'œuvre commence demain.

★

ALBERTO MORAVIA

Je crois que je suis né avec une vocation de narrateur. En effet, aucun acte de volonté, aucun désir ambitieux d'émulation, n'ont été à l'origine de mon œuvre. Tout enfant, presque avant même de savoir lire et écrire, j'avais l'habitude de me raconter à moi-même des histoires, en me parlant à haute voix dans ma chambre ou dans un lieu solitaire surtout pendant les vacances d'été, à la mer. C'étaient des

romans d'aventures, avec des épisodes. Je racontais un épisode pendant une heure ou deux, puis je m'arrêtais ; et le lendemain, je reprenais mon récit, exactement au point où je l'avais laissé. Combien de romans ai-je ainsi racontés à haute voix. dans la solitude fervente et imaginative de l'enfance... Je n'en sais rien ; je sais seulement qu'au moment où j'ai commencé à écrire au lieu de raconter tout haut, j'avais déjà une expérience de narrateur assez considérable. Le passage du récit à l'écriture s'est fait par degrés successifs, à cause de l'esprit conservateur de l'enfance, hostile aux nouveautés. Le caractère graduel de ce passage ressort du fait que pendant un temps assez long, mes écrits n'ont comporté aucune ponctuation : je relisais la phrase à haute voix pour en contrôler le rythme, la cadence, l'harmonie ; et alors je laissais un espace en blanc là où il aurait dû y avoir un point, ou un point-virgule. A ce moment-là, j'écrivais aussi beaucoup en vers, cela jusque vers l'âge de seize ans.

Avant *Gli Indifferenti* (les Indifférents), j'avais écrit au moins trois romans, qui n'ont jamais été que l'ébauche de mon premier ouvrage paru. A cette époque, je lisais beaucoup de théâtre classique. Surtout du Molière, du Goldoni, du Shakespeare. Ainsi, peu à peu, il me vint l'ambition d'écrire un roman dans lequel seraient fusionnées la technique dramatique et celle de la narration. J'avais lu aussi, vers 1926, l'*Ulysses* de Joyce. Cet auteur résolvait le problème de la durée un peu comme les écrivains de théâtre, c'est-à-dire en démontrant sa souplesse et son conventionnalisme. J'imaginai donc d'écrire un roman en décrivant minute par minute, deux journées de la vie d'une famille bourgeoise de Rome. L'*Ulysses* ne comprenait qu'une seule journée. Mon ambition était, si je me rappelle bien, d'arriver à appliquer au roman les principes aristotéliques de l'unité de temps, de lieu, et d'action. Cette idée avait son origine dans le besoin d'exercer sur la réalité une prise très profonde, ce qui aurait été impossible avec la durée conventionnelle et « historique » du roman. Mais il y avait, outre les problèmes techniques, d'autres problèmes, d'ordre psychologique... En réalité, dix ans avant la *Nausée* de Sartre, et l'*Etranger* de Camus... *Gli Indifferenti*, publiés en 1929, affrontaient le même ensemble de problèmes, qui par la suite fut appelé « existentialisme ». La différence entre Sartre et Camus, et moi, est qu'au moment où j'ai écrit *Gli Indifferenti*, j'ignorais jusqu'au nom de l'existentialisme. Les problèmes que mes personnages cherchaient à résoudre étaient, en dernière analyse, mes propres problèmes ; et s'il se trouve qu'ils étaient en même temps les problèmes du jour, cela est dû à la faculté que j'avais

eue, au moins à ce moment-là, d'établir un rapport direct avec la réalité, sans passer par l'intermédiaire de principes esthétiques ou idéologiques.

Gli Indifferenti ont donc eu pour moi la valeur d'un long et minutieux examen de conscience ; et depuis lors, toutes mes œuvres ont été élaborées à peu près de la même manière. C'est-à-dire à partir d'une réalité effective et objective que j'ai cherché à définir, à expliquer, à me représenter à moi-même ; soit pour me la rappeler, soit pour m'en libérer, soit encore pour la célébrer, ou pour m'en servir comme d'un instrument de connaissance. Ceci explique peut-être l'allure peu régulière de mon œuvre, à laquelle certains critiques ont reproché de ne pas présenter une ligne d'évolution cohérente. Mais de même que pour les conjonctures de la vie, qui n'est pas machinalement aplanie et qui suit les sinuosités de la réalité, on doit rechercher cette évolution dans le caractère de l'auteur, ou bien dans la persistance de certains de ses caractères (ou de certains thèmes) qui à travers les années, se retrouvent toujours identiques. J'ai dit tout à l'heure que les problèmes d'un écrivain sont les problèmes latents de son époque, ceux qui se révèleront plus tard comme étant collectifs et d'actualité, seulement lorsqu'ils auront perdu ce caractère secret et obscur. L'écrivain, lorsqu'il cherche à prendre conscience de ces problèmes, et justement à cause de cet effort qu'il fait pour les rendre conscients et objectifs, est toujours en avance sur son temps. Tout au moins pour la catégorie d'écrivains que j'appellerai idéologiques, et à laquelle je crois appartenir.

Gli Indifferenti avaient eu un grand succès, dû cependant à un malentendu : la société italienne n'a jamais été très sensible aux problèmes dans le genre de l'existentialisme, et *Gli Indifferenti* ont été pris pour un roman dirigé contre la bourgeoisie, un roman audacieux et pessimiste ; tous caractères qu'il présente, mais seulement d'une manière accessoire. Après ce roman, pendant quelques années j'ai eu l'impression de n'avoir plus rien à dire. Qu'il me soit permis maintenant d'observer qu'en général, un premier ouvrage, lorsqu'il a du succès comme dans mon cas, est à la fois le plus complet et le plus dangereux. Le plus complet, parce qu'il représente l'expérience d'une vie entière, ce qui évidemment ne peut recommencer à se produire. Le plus dangereux, parce que l'auteur peut être amené à penser qu'il a tout dit, puisqu'il a vraiment tout dit de la partie de sa vie qui a précédé. En réalité, son œuvre ne fait que commencer. Dans ce premier ouvrage, il peut y avoir, et même il y a souvent tous les éléments constitutifs de l'œuvre future. Mais à l'état em-

bryonnaire, à peine esquissés, encore enveloppés et cachés dans leur cocon. Ces éléments, ces thèmes vont être par conséquent, dans la suite du temps, éclairés, développés, enrichis, amplifiés, approfondis. D'autre part, l'écrivain doit se rendre compte que chaque artiste digne de ce nom, a peu de choses à dire qui soient vraiment authentiques et originales. Et que le petit nombre de ces choses à dire est la garantie la plus sûre de la valeur de l'artiste. Les faux artistes au contraire, ont l'air d'avoir beaucoup à dire : rien de tout cela n'est purement authentique et essentiel.

Je ne pourrais pas écrire de préface pour mon œuvre, sans chercher à définir même brièvement, le peu de choses que j'avais à exprimer, c'est-à-dire mes idées directives. Ce n'est pas chose facile, car dans ce domaine, toute schématisation équivaut à une amputation : un roman n'est pas un traité philosophique ; il est difficile de définir les thèmes du roman en dehors de leur représentation formelle. En bref, le thème dominant de mon œuvre semble être, depuis le début, celui des rapports de l'homme avec la réalité. Cela pourrait paraître à certains un problème philosophique. En réalité c'est le problème dominant de notre époque. Ce problème a pris un caractère aigu, pendant et aussitôt après la première guerre mondiale, à cause de la destruction par la guerre elle-même, de l'échelle des valeurs traditionnelles. La raison de cette acuité se trouve dans le fait que le rapport de l'homme avec la réalité, jusqu'alors basé sur les éthiques traditionnelles, fut interrompu brusquement par l'écroulement de ces mêmes éthiques. L'homme se retrouva tout à coup incapable d'entrer en relation avec son propre monde : le monde était tout à coup devenu obscur, indéchiffrable. Ou même, pis encore, inexistant. *Gli Indifferenti* et mes autres romans ont voulu exprimer l'urgence de ces problèmes. C'est cette urgence qui a provoqué l'attention particulière accordée au fait sexuel, qui est l'une des manifestations les plus primitives et les plus inaltérables du rapport avec la réalité ; de même pour l'attention au fait social et économique. En d'autres termes, la réalité obscure, insaisissable, indéchiffrable, se réorganisait autour de faits primitifs tels que le sexe ou le fait économique, ainsi que cela se produit aux moments des grands changements et des incertitudes, comme à notre époque. Dans mes romans, le problème des rapports de l'homme avec la réalité devient soit le rapport de l'intellectuel avec une situation sociale, sentimentale ou économique, soit au contraire le rapport de cette situation avec l'intellectuel. Dans le premier cas, le langage est celui du protagoniste, c'est-à-dire celui de la culture et des idées. Dans le second cas, le protagoniste

étant non plus l'intellectuel mais bien un personnage quelconque incarnant la réalité que l'intellectuel cherche à expliquer et à dominer, le langage est celui des choses et du bon sens populaire, souvent même un patois. Dans mes premiers romans, l'attitude dominante est celle d'un ensemble de problèmes posés en face de la réalité. Dans les suivants, c'est une attitude traditionnelle dictée par le sens populaire. Cela explique comment j'ai pu écrire des romans aussi différents que *Gli Indifferenti* et *la Romana,* ou que *Il Disprezzo* (le mépris) et *La Ciociara.* Naturellement cette explication est partielle et limitée ; elle ne tient pas compte des valeurs esthétiques et poétiques, qui en dernière analyse, sont dans toute œuvre d'art les seules qui comptent vraiment.

★

CHARLES MORGAN

Né le 22 janvier 1894, Charles Morgan est mort à Londres, le 6 février 1958. Élève au Collège Royal Naval d'Osborne, il servit ensuite pendant sept ans dans la marine et y reprit un engagement pendant la première guerre mondiale. Après deux années à Oxford (1919-21), il fit ses débuts comme assistant du critique dramatique du Times. *Il obtint en 1929, avec* Portrait dans un miroir, *un succès qui s'amplifia avec les romans de* Fontaine *(1932) et de* Sparkenbroke *(1936). Pendant et après la seconde guerre mondiale,* le Voyage, l'Ode à la France, le Passage, *témoignèrent de son inébranlable attachement à la France où sa première pièce,* le Fleuve Étincelant, *avait connu un succès égal à celui de ses romans. Aux ouvrages déjà cités, il convient d'ajouter trois romans :* le Juge Gascony, la Brise du Matin *et* Défi à Vénus ; *deux pièces de théâtre,* le Réseau Rivière *et* le Cristal Ardent ; *trois volumes d'essais :* Reflets dans un Miroir *(deux séries) et* Libertés de l'Esprit.

On m'a demandé de parler brièvement de mes rapports avec la littérature de notre époque, et, en particulier, de ma conception personnelle de mon métier d'écrivain. Cela est d'autant plus délicat pour moi que je n'ai jamais appartenu à aucun groupe et que je ne puis parler qu'en mon nom personnel.

La raison de cet isolement se peut trouver dans les conditions particulières de mon enfance et de ma jeunesse. Mon

LA TABLE RONDE

ÉDITIONS PLON

8, Rue Garancière — PARIS-VIe

•

Le succès de nos récents sommaires, en particulier *Tableau des U. S. A.*, *La Bible vivante*, *Italie 1957*, *Don Juan*, les suffrages de la presse française et étrangère, nous prouvent que notre effort de renouvellement a été suivi. Au cours des prochains mois nous allons poursuivre avec une activité particulière cet effort de renouvellement. D'une part, définir et satisfaire, par un éventail sans cesse élargi de sujets, la curiosité de nos lecteurs pour les grands problèmes de notre temps ; d'autre part, recourir, pour chacune de ces enquêtes, à des spécialistes ayant eux-mêmes éclairé et fait progresser les questions dont ils traitent. Ce souci de recherche fondamentale est à l'opposé de la conjecture, de l'artifice de la pensée abstraite ou contraignante. Fidèles à la liberté de l'esprit et à la liberté de l'expression, nous composerons de plus en plus nos sommaires de manière à prouver à nos lecteurs que le recours aux disciplines les plus précises ne nous détourne pas de l'époque, que les réalités les mieux comprises sont aussi les plus actives, car elles modifient le monde en profondeur.

Nous demandons à nos lecteurs de miser avec nous sur l'avenir en souscrivant un abonnement : ils nous apporteront ainsi un gage précieux de confiance et se préserveront, de leur côté, de tous frais supplémentaires en cours d'année.

Ajoutons qu'il est difficile de faire une revue en comptant sur le seul effet de la vente au numéro. Aux risques supportés s'ajoute, pour une publication qui ne cherche jamais à mettre dans son jeu l'excitation provoquée par le sujet à sensation, la nécessité de résister à ces sollicitations — et cela sans compromettre les chances d'un rapprochement toujours plus grand avec le public. Un nombre croissant d'abonnés nous donnerait plus de moyens de mettre en œuvre la formule de recherche et d'indépendance à laquelle nous sommes attachés.

Merci pour l'attention que vous voudrez bien consentir à cet appel, dont nous attendons avec impatience les résultats. Et comme l'abonnement doit être en quelque sorte un bienfait *contagieux*, ne vous contentez pas de le renouveler pour vous-même : envoyez-nous des listes d'abonnés éventuels, aidez notre prospection; faites que *La Table Ronde* soit encore plus connue. Sachez aussi que vous pouvez agir sur la revue en nous écrivant, pour critiquer ou approuver. Le moindre mot de vous peut nous éclairer. C'est là un échange essentiel.

LE SUFFRAGE DE TOUTE LA PRESSE...

Voilà une revue qui ne triche pas et qui, à ses lecteurs, en donne pour leur argent.
Le Nouvel Alsacien, 18-7-1956.

Le numéro que la TABLE RONDE a consacré à la Civilisation américaine est mieux qu'une esquisse ou qu'une vue cavalière : c'est un tableau, en effet, resserré, mais complet.
Demain, 7-11-1956.

Félicitations à la TABLE RONDE pour son flair et son sens de l'actualité.
Canard Enchaîné, 7-11-1956.

...Ainsi la livraison de ce mois de la TABLE RONDE, documentée, variée et d'une lecture agréable, a sa place toute trouvée sur la table de chevet de tout homme cultivé.
PIERRE CORVAL, 14-11-1956.

Très remarquable numéro de la TABLE RONDE.
Nouvelles littéraires, 15-11-1956.

...Il a pu réunir sans difficulté des textes qui rendent ce numéro éclectique autant que précieux pour qui veut tenter de faire le point des études bibliques actuelles.
L'Est Éclair, 19-11-1956.

Ces numéros spéciaux constituent de véritables volumes consacrés aux grands thèmes actuels. Plusieurs, très remarquables, ont paru dans les derniers mois et connurent un succès de public inhabituel.
Bulletin de l'Institut Français en Espagne, Juillet-octobre 1956.

Je ne saurais passer en revue — et d'ailleurs à quoi bon? — la vingtaine de contributions à ce numéro. J'en ai assez dit je pense, pour qu'il apparaisse excitant, important, voire indispensable à quiconque, pour parler tout simplement comme Claudel, aime « La Bible ».
YVES FLORENNE (*Le Monde*, 23-10-1956).

Un inventaire de ce renouveau biblique passionnant, très facile à parcourir, vient de nous être offert par un numéro spécial de la TABLE RONDE (novembre 1956) qui devrait être reproduit en un volume de bibliothèque (...) composé avec une clarté d'esprit et un sens didactique remarquables, il mérite tous nos compliments.
ROBERT KEMP, de *l'Académie française*, 13-12-1956.

La TABLE RONDE se montre depuis un an particulièrement active.
HENRI CLOUARD (*Beaux-Arts de Bruxelles*, 24-5-1957).

Tous ceux qui s'intéressent à l'Europe et à ses problèmes devraient lire le numéro de la TABLE RONDE (mai 1957) qui porte ce titre : *Connaissance de l'Europe vivante*.
ROGER GIRON (*Le Figaro*, 19-6-1957).

La TABLE RONDE consacre à l'enfance un numéro qui a le grand mérite de rester, malgré une forte documentation, attachant et généreux.
Témoignage Chrétien (19-7-1957).

M P 1 T. R.

père, que j'aimais et admirais profondément, était un ingénieur de premier ordre ; ma famille appartenait au cadre supérieur des professions techniques. Nous n'avions aucune relation dans le monde littéraire ou artistique ; les idées d'avant-garde nous demeuraient étrangères, et les livres qui composaient la solide bibliothèque de mon père appartenaient tous à la grande tradition de la littérature anglaise. Pour la prose, mes piliers furent la Bible, Addison, Goldsmith, Ruskin, Thackeray. Pour la poésie, Shakespeare et Milton, Wordsworth et Keats, Matthew Arnold et Tennyson. Pour transposer dans un cadre français, imaginez un enfant habitant la campagne, pendant les dix premières années du siècle, et se nourrissant de Racine, Bossuet, Voltaire, Chateaubriand, Vigny, Musset, Victor Hugo et peut-être aussi Mérimée. Les grands classiques et les grands romantiques étaient mes modèles.

Si loin que je puisse remonter dans mes souvenirs, je trouve toujours l'idée fixe de devenir un écrivain. A neuf ans, mon père me demanda un jour quelle profession je désirais embrasser quand je serais grand. Il pensait que j'allais répondre : « avocat » ou « ingénieur ». Quand je lui dis que voulais être écrivain, il observa fort gentiment que, la plupart du temps, les poètes mouraient de faim dans leurs mansardes, et que je ferais bien, au départ, de m'assurer en même temps d'une profession qui m'apportât un revenu régulier et l'occasion de voyager. Il en résulta que, de douze à vingt-cinq ans, j'appartins à la marine britannique, sans jamais m'écarter de mon ambition de devenir écrivain. La vie dans les écoles navales, puis à bord des vaisseaux de Sa Majesté, continua de me tenir à l'écart de tout groupement littéraire. Les grands classiques et les grands romantiques demeurèrent les uniques modèles auxquels pouvait se référer le jeune solitaire qui, dans les mers de Chine, essayait de s'initier à l'art d'écrire.

Quand enfin je pus entrer à l'Université d'Oxford, en 1919, ni Henry James, ni Virgina Woolf, ni D.-H. Lawrence n'avaient eu d'influence sur moi, bien que j'eusse lu et apprécié leurs œuvres. Lorsque, en 1929, parut *Portrait dans un Miroir*, j'avais été profondément touché par le lyrisme romantique et la simplicité classique de Tourguéniev ; de la même façon, plus tard, lorsque j'écrivis *Fontaine* et *Sparkenbroke* on aurait pu relever une lointaine influence de Platon et des sortilèges de l'*Anna Karénine* de Tolstoï. Tourguéniev, Platon, Tolstoï pouvaient être mes initiateurs, parce qu'ils n'étaient pas trop proches de moi, que leur voix ne m'assourdissait pas.

Mon but a toujours été de conserver une lucidité classique,

tout en communiquant néanmoins au lecteur ma conviction que la vie renferme un mystère qui lui est propre, une vérité intérieure qui nous est généralement cachée et que je vais essayer ici de définir. Platon disait que sous l'apparence extérieure des choses belles, il y a une beauté absolue, la *Beauté en Soi*. J'ai toujours été persuadé que sous les traits extérieurs et le comportement d'un homme il y a une essence intérieure plus réelle que les apparences, une vérité profonde qui est *l'Homme en Soi*. Précisons bien : je ne parle pas de l'âme, je parle de cette conscience profonde de soi-même qui échappe aux autres et qu'on ne peut exprimer. Je veux dire, pour chacun de nous, l'innocence au sein du péché, le courage au sein de la peur, la compassion au sein de la cruauté ; peut-être, aussi bien, la cruauté au sein de la compassion. Je veux dire : cette essence, cette vérité intérieure dont la figure que nous faisons dans le monde donne une image si inexacte. Je veux dire : cette réponse au : « Quel homme suis-je? » que ne peut fournir la raison. La recherche de *l'Homme même* a toujours été mon but primordial. Il est évident que cette recherche implique la description des personnages et de leur conduite. L'explorateur, qui veut pénétrer dans des terres inconnues et révéler leurs richesses, doit d'abord, comme tout le monde, traverser le pays connu. S'il veut entraîner les autres à sa suite — c'est-à-dire, si l'écrivain veut que ses lecteurs l'accompagnent dans son exploration — il faut leur rendre le chemin accessible et aisé. C'est pourquoi j'ai toujours considéré mes recherches comme entièrement différentes des expériences entreprises par mes contemporains. Ma tâche n'est ni sociologique ni politique. Le culte du naturalisme m'est demeuré étranger. L'analyse psychologique et la description des mœurs n'étaient que des moyens, pour moi, d'aller à la recherche de la vérité dernière de *l'Homme même*. Je ne pouvais donc me permettre de me laisser entraîner soit vers l'extrême sensibilité qu'une Virginia Woolf considérait comme une fin en elle-même, soit vers les raffinements et les continuelles retouches d'un Henry James dans sa dernière manière. Il est catastrophique, en matière d'art, de prendre comme modèle un extrémiste. Il me fallait suivre mon propre chemin. Trois choses me paraissaient fondamentales. D'abord, la lucidité et, par conséquent, la forme classique du style. Ensuite, le récit — car j'estime qu'un romancier qui, pour démontrer une thèse, néglige l'art du conteur, va à l'encontre du but qu'il se propose. Enfin, — chose la plus importante pour moi, — il me fallait trouver le moyen d'enrichir la syntaxe et le vocabulaire de notre langue classique par de subtiles harmoniques poétiques. Il fallait

nécessairement conter une histoire : décrire des actes, avec leurs motifs, sur le plan naturel du comportement visible et de la pensée consciente ; cela devait être fait en une prose directe, dépouillée et logique. Mais je voulais aussi pénétrer, au-delà des apparences, jusqu'à l'essence intime de mes personnages ; je voulais que le lecteur pût les recréer à la lumière de sa connaissance personnelle de son moi intime. Pour cela, il me fallait, de temps à autre, varier et accentuer le rythme des passages descriptifs, intensifier le dialogue, bref, ensorceler mon lecteur et, par tous les moyens en mon pouvoir — comme par exemple dans la scène de la mort de Narwitz — élever le récit à la hauteur d'une incantation.

Peut-être rendrais-je mon intention plus claire si je disais que, toute ma vie, j'ai essayé de rendre au roman contemporain une certaine qualité de légende. Chacun de nous, au plus profond de lui-même, sous la surface des actes et des pensées, est un être de légende. Quand nous lisons les mythes éternels d'Adam et Ève, d'Ondine, de Psyché, d'Icare, nous nous reconnaissons en eux ; c'est pour cela qu'ils sont éternels. Dans un de mes tout premiers romans, *Portrait dans un Miroir*, je disais : « L'Art porte à notre connaissance une réalité qui ne se peut exprimer que par lui. » Je me suis toujours efforcé de communiquer cette réalité, cette vie intérieure au-delà des apparences de notre comportement. Mon dernier roman, *Défi à Vénus*, peut se lire comme la violente histoire d'amour entre un Anglais et une Italienne que séparent les différences de religion, de nationalité, d'éducation et de tempérament. Mais son sujet véritable, c'est le choc entre les mythes incompatibles de l'homme et de la femme — en particulier, la conviction, chez la femme, que sa merveilleuse beauté, comme celle de Psyché, est un défi aux dieux. Il est, chez les humains, un orgueil que les Grecs dénomment *hybris*, et qui porte en lui son propre châtiment. C'est là une vérité universelle que l'homme moderne, dans son matérialisme présomptueux, néglige dangereusement. C'est pourquoi je suis persuadé qu'un écrivain moderne peut à juste titre, sans se soucier de la mode, se vouer à la tâche de réintroduire la légende dans le roman.

★

CHRISTIAN MURCIAUX

Né en 1915 de famille corse et lorraine. Concours d'Attaché en 1945. Il commence à publier son œuvre en 1946 : la Fontaine de Vie, le Paradis perdu, la Porte

des Gallions, le Dernier Iman, le Gros lot. *Il a obtenu le Prix de la Nouvelle en 1954.*

J'ai gardé une prédilection pour mes deux premiers livres : *la Fontaine de Vie* et *les Paradis perdus.* Je n'avais alors rien publié. J'étais infiniment éloigné de tout milieu et de toutes préoccupations littéraires. J'écrivis *la Fontaine de Vie* en quelques semaines et je cachai avec confusion ce premier manuscrit.

Je découvrais en l'exerçant ce don de métamorphose, ce besoin simultané de confession et de feinte qui amène un homme à se livrer à travers d'autres destins, d'autres époques, ce besoin étrange de se perdre et de se retrouver en d'autres vies, dans une démarche, dans un élan qui ressemblent à l'amour.

Ce besoin de dépassement et de dépaysement que ne pouvaient plus satisfaire le poème ni le journal intime est, me semble-t-il, au départ de ma vocation de romancier.

J'écrivis ce premier livre dans des conditions singulières, dans un isolement et un dénuement qui était celui de la guerre, dans un de ces villages du Sud algérien que l'on n'ose pas appeler une oasis. J'avais pour occupation la surveillance de 500 soldats de l'Afrika corps, comme habitation une auberge en ruines, comme bibliothèque et comme notes mes seuls souvenirs de voyage ou de lecture. C'est dans cette espèce de « vide chimique » que je me mis à écrire un roman historique dont les évocations fastueuses, les personnages pathétiques, les épisodes violents étaient une revanche sur l'immobilité stagnante de ma vie.

Je cherchais non pas à rénover mais à retrouver la grande tradition du roman historique, je voulais dégager le roman historique du fatras de l'érudition et des oripeaux du pittoresque pour en faire autre chose qu'un magasin aux accessoires. Le temps passé n'était pour moi qu'une dimension supplémentaire ajoutée au roman, une plus grande liberté pour évoquer ce qui est essentiel dans la condition humaine.

Dans *la Fontaine de Vie*, dans *les Paradis perdus*, comme, plus tard, dans *les Fruits de Canaan*, je cherchais à intégrer les destins de mes héros dans une aventure de leur temps ; que ce fût la recherche de la Renaissance, la conquête de l'Amérique ou l'émancipation d'un peuple. Il ne s'agissait pas de reconstituer en *historien* une époque mais de recréer un climat.

Je n'avais pas choisi tel décor, ni voulu telle époque. Dans le roman comme en poésie, on ne peut séparer la forme du fond, l'accessoire de l'essentiel. Il doit y avoir entre le

« sujet » d'un livre et l'époque où se déroule l'action une secrète correspondance. Il n'y a pas de moyens ni de fin car les paysages, les caractères, les situations forment une seule trame transmettant un seul message, une seule énergie.

La Renaissance m'est toujours apparue comme « un âge d'or », une merveilleuse éclosion de toutes les puissances de l'homme, une sorte d'adolescence. Peut-être à cette prédilection ancienne s'ajoute-t-il de lointaines réminiscences. Je me suis souvent demandé si les romanciers, quand ils croient imaginer ne se souviennent pas au-delà de leur vie consciente, s'ils ne retrouvent pas les souvenirs des êtres qui les ont précédés : pour revivre à travers un destin de peintre le drame de la création, Florence, Rome, Venise au temps de Raphaël offraient de merveilleuses ressources. La Hollande m'a toujours donné l'impression d'un pays où la possession avait plus de saveur, la richesse plus de poids qu'ailleurs. Dans la demeure du Bourgmestre Six, aujourd'hui encore, le contemporain de Rembrandt vous accueille au milieu des collections accumulées par ses descendances. Dans les Pays-Bas l'être humain semble sécréter sa merveilleuse coquille, ces maisons emplies d'objets exotiques et précieux, de toiles, de livres. Le drame de la possession et du renoncement qui est au centre de la vie de Julius était plus facile à peindre dans un tel pays. Le midi, qui se contente des vraies richesses, est frugal. La secrète opulence, le faste raffiné appartiennent aux civilisations du Nord.

Après ces deux premiers essais j'éprouvais le besoin de peindre au lieu d'êtres qui cherchent à créer ou à posséder, un être qui vit au hasard sans s'attacher à rien, pas même à son reflet ni à ses souvenirs. J'écrivis ainsi la vie d'un agent secret au XVIIIe siècle. Dans ces trois volets si différents qui forment le tryptique de *la Fontaine de vie*, je restai fidèle à Flaubert, dont la *Salammbô* a envoûté mon enfance. Les délicats préfèrent à *Salammbô*, *l'Éducation sentimentale*. Mais *Salammbô*, prodigieuse évocation plastique d'une civilisation, est aussi une chanson de geste et un Épithalame... Giraudoux et Colette ont confessé leur goût pour ce livre que les critiques accablent d'un dédain peu motivé. Certaines descriptions de *Salammbô* ont une force de « présence réelle » qui en fait l'équivalent de ces natures mortes dont les objets nous touchent moins que la composition rigoureuse, l'extraordinaire autorité conférée à des objets vulgaires ou familiers. Par exemple, le banquet dans le jardin d'Hamilcar n'est pas un vain exercice, mais un morceau de « roman pur ». Cette description incantatoire transporte le lecteur dans un univers barbare.

Sans doute il faut se méfier de l'érudition qui aboutit au « remplissage » comme le dialogue ou l'analyse. Pour retrouver un certain climat spirituel je crois plus en l'intuition du romancier que dans les recherches d'archives. La lecture de la Bible et de Milton m'a permis d'évoquer plus aisément les Puritains et de retrouver leur langage que le dépouillement des actes conservés à Boston ou à Plymouth.

En un mot le roman historique ou le roman tout court exige au départ un certain don d'invention, d'affabulation et aussi un besoin de communion. L'imagination historique n'est qu'une forme de l'intuition du romancier : comme il s'introduit dans une âme pour en découvrir les secrets, il se replace au cœur d'une communauté humaine ou d'une époque.

Mon second livre *les Paradis perdus* contenait l'histoire de quelques hommes déchirés entre leur impatience de l'avenir et le regret très humain du passé. Tous ces nihilistes se retournent à un moment donné vers l'enfance, la tendresse, les joies et les chagrins qui font partie de la vie quotidienne des autres hommes. S'efforçant de dégager une vérité très générale, ce livre n'est pas un roman à thèse mais un hommage à Tolstoï. La *Guerre et la Paix* marque pour moi la limite idéale du roman : il est impossible de peindre avec plus de fraîcheur (la légèreté de main qu'exige la fresque), d'évoquer avec une sympathie plus essentielle chaque personnage, de coïncider mieux à chaque instant avec le geste ou le sentiment de ses héros et de construire en même temps l'architecture la plus concertée, la symphonie la plus rigoureusement organisée.

Mais peut-être un romancier a-t-il plus à apprendre de Flaubert. J'ai beaucoup lu et relu son œuvre. J'ai annoté cette correspondance qui est faite des aveux d'un grand cœur pudique et qui contient moins des recettes de romancier que des confidences d'homme.

Je ne peux comparer son influence en profondeur sur mon œuvre qu'à celle de Proust. Les vues de Marcel Proust sur les rapports de la mémoire et de l'œuvre d'art sont au cœur de tous mes livres. Je n'ouvre jamais *A la recherche du temps perdu* sans avoir l'impression que ce chef-d'œuvre grandit avec les années et déploie sans cesse de nouvelles perspectives. Je dois à Marcel Proust d'avoir compris que le roman est la forme suprême de la mémoire. Il contient une expérience dégagée de toute complaisance et de toute scorie. Dans *la Porte des gallions*, un de mes personnages, Stephane, affirme : « un romancier c'est un homme qui se souvient un peu mieux et un peu plus longtemps que les autres hommes ». Cet aveu résume l'art romanesque que je dois à Marcel Proust,

comme je dois à Flaubert ma recherche acharnée d'un style qu'il voulait « gras et rapide » et qu'il définissait ainsi : « Un style, disait-il, rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, avec des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu. »

★

VICTORIA OCAMPO

Née à Buenos-Ayres, Victoria Ocampo a toujours manifesté une grande attirance pour la culture occidentale et en particulier un attachement aux Lettres françaises, en même temps qu'elle jouait le rôle précieux d'introductrice de la nouvelle littérature argentine en France. Fondatrice de la grande revue littéraire de l'Amérique du Sud SUR, *elle a poursuivi avec éclat un rôle important dans les années difficiles de 1940 à 1944 pendant lesquelles sa revue accueillit aussi bien des textes de St John Perse que de Luis Borges, l'admirable écrivain de* Fiction, *et de Gabriella Mistral. Elle est l'auteur de la meilleure bibliographie qui ait encore paru sur* Lawrence d'Arabie. *En 1955 le gouvernement argentin a offert à Mme Victoria Ocampo le poste d'Ambassadeur aux Indes, poste qu'elle a décliné pour continuer à exercer son activité littéraire.*

Invitée par l'Université Radiophonique à parler de mon œuvre et à exprimer ma conception personnelle de la littérature, je ne sais vraiment par quel bout commencer, car cette « Préface pour la Radio » devrait, dans mon cas, être précédée d'une « Préface à la Préface ».

Je parle à des Français. Or nous autres, Argentins, avons toujours eu l'impression d'être très près des Français et, parallèlement, nous avons constaté que les Français, eux, étaient loin de nous, qu'ils ne nous connaissaient pas ou que, dans le meilleur des cas, ils nous connaissaient vaguement. Nous comprenons, par ailleurs, que cet état de choses est naturel et quasi fatal. L'Amérique du Sud est un pays dont l'ascension dans l'histoire commence à peine. Et, soit dit en passant, malgré toutes les vicissitudes que nous avons traversées ces derniers temps, je crois en son avenir. Si je n'y croyais pas, ayant pu fixer ma vie ailleurs, dans un pays admirable comme le vôtre, par exemple, lourd de ces gloires du passé, de ces richesses artistiques qui font de votre capitale et même du coin le plus reculé de votre France *a joy for ever*, puisque c'est *a thing of beauty*, je vous assure que je ne serais

pas restée de l'autre côté de l'Atlantique, dans cette terre qui exige de nous un si patient amour et que vous imaginez si lointaine. Nous, nous sommes habitués à la distance. C'est un peu notre élément. Lorsqu'on parle à un Français d'un voyage en Amérique du Sud (l'Argentine s'appelle Amérique du Sud et si nous sommes prudents nous ne cherchons pas un autre genre de précision, notre interlocuteur pourrait s'excuser de ne pas comprendre le portugais et il faudrait lui expliquer trop de détails sans importance), lorsqu'on parle à un Français d'un voyage en Amérique du Sud, dis-je, il vous répond, d'habitude : « Oui ! Mais c'est si loin. » Pour nous, la France n'a jamais été loin, malgré les kilomètres. Cela aussi est un état de choses naturel et si je le signale ce n'est pas sur un ton de récrimination. Je constate un fait. Ce n'est pas non plus une critique, mais une mise au point de nos positions respectives. Je crois pouvoir me passer de faire des déclarations d'amour à la France. Ma vie entière est une déclaration d'amour à la France. Elle n'en sait très probablement rien, car elle a d'autres chats à fouetter. Cette ignorance prévisible et prévue ne change rien à rien.

Donc, si malgré mon goût, ma passion, disons le mot, pour ce pays dont je ne vois jamais apparaître les côtes sans un battement de cœur, si malgré les possibilités matérielles que j'avais de m'y établir et d'en jouir sans hâte j'ai préféré, ou choisi de préférer un autre destin moins doux, c'est parce que je croyais et crois encore que l'Amérique du Sud, que l'Argentine, où la vie peut être privée de certain charme, car il y a trop de terres à défricher (et pas seulement celles qui sont vierges du soc des charrues), avaient besoin de nos têtes autant que de nos bras ; et c'est parce que je croyais également que notre effort ne serait pas vain. Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, mais je n'ai pas cet héroïsme. J'ai entrepris parce que j'ai espéré et parce que j'espère.

Cet espoir m'a conduite à fonder une revue. Il y a vingt-six ans que cela dure. Chez nous, les revues n'ont aucune tendance à la longévité. La durée de *Sur*, ma revue, indique donc une obstination particulière et significative.

Sur fut fondé pour permettre aux jeunes écrivains argentins de publier leurs écrits ; pour faire connaître aux lecteurs argentins et sud-américains l'élite des lettres européennes et américaines (du nord au sud de notre Continent) ; pour établir des échanges. Autour de *Sur* se groupèrent, dès sa naissance, tous les écrivains argentins et même d'autres pays de notre Amérique (Alfonso Reyas, Mexicain, Pedro Henriquez Urena, Dominicain) qui avaient quelque chose à

dire et qui savaient le dire. Ortega y Gasset était membre de notre Comité de collaboration.

Eduardo Mallea, remplacé plus tard par José Bianco, actuellement rédacteur en chef, fut, au début, un des piliers de *Sur*. C'était alors un tout jeune homme. Il n'avait publié que quelques contes. Waldo Frank, de passage à Buenos-Aires, et lui me poussèrent à cette entreprise qui m'effrayait plus qu'elle ne me tentait. Ils pensaient qu'une revue littéraire du genre de celle que nous projetions était devenue une nécessité. Bien sûr, d'autres revues existaient déjà et de grands journaux comme *La Prensa* et *La Nacion* publiaient, le dimanche, d'utiles et excellents suppléments littéraires. Mais d'après l'avis de quelques « jeunes », il fallait quelque chose de plus et toute de suite. Ils me lancèrent un S.O.S.

Proa, la revue de Ricardo Güiraldes, l'auteur de *Don Segundo Sombra*, ne paraissait plus. Quelques mois avant son départ pour la France, voyage dont il n'allait plus revenir vivant, Güiraldes, toujours à l'affût de jeunes écrivains, m'avait présenté deux garçons timides et en même temps très sûrs de leur vocation. L'un d'eux s'appelait Jorge Luis Borges. C'est, actuellement, une de nos gloires littéraires et depuis la fin du régime péroniste il est devenu le directeur de notre Bibliothèque nationale. L'autre était Eduardo Mallea, aujourd'hui ambassadeur à l'U.N.E.S.C.O. J'étais bien tombée.

La revue, qui était partie d'un si bon pas, eut des crises difficiles à traverser. La dernière fut le pire. On se sentait baillonné et on l'était. Comment *Sur* a-t-il pu survivre? Je n'arrive pas à me l'expliquer, car les dictatures les moins novices — si tant est qu'une dictature peut ne pas être mortelle au développement intellectuel et artistique — étouffent l'écrivain, entravent ses communications avec son public et le diminuent lamentablement, irrémédiablement parfois, même quand elles lui permettent de végéter. Du moment qu'on ne peut pas tout dire, tout écrire, on a le sentiment qu'on ne peut plus rien dire, rien écrire.

Dans un petit livre de notes de José Maria Castellet, un Catalan, je viens de trouver quelques lignes qui m'ont émue, car elles me rappellent de durs moments passés, mais non pas oubliés. Si à une époque, dit-il, ecrire, en Espagne, c'était pleurer (Ortega a déjà cité ce mot d'un Espagnol qui écrivit sous le pseudonyme de Clarin), maintenant il ne s'agit même pas de cela, on n'écrit plus.

Pour José Maria Castellet, écrire serait révéler la totalité de la vie de l'homme espagnol actuel, la présenter au lecteur,

lui tendre ce miroir. Écrire est ou serait cela. Dans les pays à dictatures, ce geste est interdit. Nous l'avons appris à nos dépens. Et je crois que la tâche qui nous est réservée, à l'avenir, est celle de révéler l'homme argentin, la vie argentine au lecteur, sans crainte de mettre en relief, auprès des qualités, ces défauts lamentables et bien humains que les dictateurs (qui n'ont jamais le grand courage : celui de la vérité) s'efforcent de mettre au rang de vertus nationales.

Mais entendons-nous : quand il s'agit de l'Amérique (spécialement celle du Sud), l'Européen a tendance à croire qu'un Mexicain n'est vraiment mexicain qu'habillé en « charro » ; un Canadien vraiment canadien qu'habillé en Esquimau, un Argentin vraiment argentin qu'habillé en « gaucho »... Et cela est vrai à tel point que ce genre de couleur locale est exigé par les éditeurs qui veulent bien s'occuper de notre littérature, mais estiment nécessaire, chose fort compréhensible, de ne pas négliger leurs intérêts commerciaux. Quand il s'agit de l'Amérique, le lecteur veut en avoir pour son argent... La couleur locale lui prouve l'authenticité du produit.

Non. L'Argentine et l'Argentin que nous voudrions révéler au lecteur — au nôtre d'abord, à l'Européen ensuite — n'est pas l'Argentin *déguisé* en Argentin. Le cas de Borges, qu'on a traduit dernièrement, semble de bon augure pour nous. Borges n'a jamais porté de *chiripa* métaphoriquement parlant (le *chiripa* est une espèce de pantalon, fort gracieux, porté par les gauchos). Mais il n'a pas fait fi de la couleur locale lorsqu'il a décrit la triste banlieue de Buenos-Aires, sa ville adorée. Pourtant, ce n'est pas le Borges de la couleur locale banlieusarde qu'on a choisi pour la traduction, mais le Borges universel. Dieu soit loué ! Peut-être sommes-nous sur le point d'entrer dans une période où le déguisement ne sera plus la tenue de rigueur pour pénétrer sans encombre dans une maison d'éditions, si on est hispano-américain. Misère et gloire qui pèse sur ce trait d'union.

Entreprendre sans espérer serait une belle devise, mais mensongère en ce qui nous touche. Nous entreprenons et nous espérons. Nous espérons justement parce que nous entreprenons.

Quant à mon œuvre personnelle, voici : j'ai tâché de faire connaître, d'expliquer en Argentine les auteurs français, anglais, italiens que j'aimais particulièrement. Je ne puis écrire que sur ce que j'aime.

Mon premier essai fut une espèce de Baedeker pour la *Divine Comédie*. Un devoir d'écolière. Il reçut l'injuste honneur d'être publié dans *La Revista de Occidente* par un homme

très peu lu en France : José Ortega y Gasset. L'Espagne a une énorme dette envers lui et j'espère que les Français connaîtront un jour son œuvre comme elle mérite d'être connue. Malheureusement les traductions ne rendront jamais son style, qui vraiment était l'homme.

En plus de mes courts essais, j'ai de longs *Mémoires*, inédits. Si je trouve qu'ils peuvent être utiles à la connaissance de mon pays durant une période de son histoire, utiles à la connaissance de son mode de vie, de ses mœurs, de ses malheurs et de ses efforts, ils seront publiés un jour.

★

GUIDO PIOVENE

Nous allons sans doute assister, à mon sens, pendant les années qui vont suivre, à un changement d'aspect de la littérature telle qu'on a pu l'observer depuis la fin de la période d'après-guerre, jusqu'à nos jours. Les premiers signes de ce changement de « climat » apparaissent déjà. On peut expliquer de la façon suivante la formation d'un « climat » littéraire. Il ne résulte pas de la décision arbitraire d'un ou plusieurs écrivains. Il s'élabore, se forme dans l'état d'esprit du public, dans les craintes, les attentes, les espérances, les convictions des hommes qui n'écrivent pas. C'est seulement l'esprit du public qui en est à proprement parler, le créateur. Ce « climat » reste cependant obscur, confus, inexprimé, jusqu'au moment où certains écrivains, les précurseurs, s'en font les interprètes. C'est en ce sens, et ce sens seulement, que l'on peut dire que le véritable écrivain anticipe, qu'il précède et éclaire son propre temps. Aussitôt après, une légion d'écrivains secondaires et réceptifs, recueille les indications de ceux qui ont ouvert la voie. Le « climat » s'étend, la note est donnée, les intelligences s'y conforment. Et l'esprit du public, à travers l'œuvre des vulgarisateurs, en arrive à connaître, bien souvent en retard et quand il a déjà commencé à changer, ce qu'il avait lui-même engendré sans en avoir conscience.

Nous en sommes à ce point aujourd'hui. La littérature typique de l'après-guerre, et sa substance elle-même, sont sur le point de s'épuiser. Ses maîtres s'attirent encore la faveur du public, parce que celui-ci y est habitué, parce qu'il n'arrive pas à en distinguer d'autres de la même importance dans l'ensemble de la littérature ; mais pas par conviction profonde. Sans s'en apercevoir, le public recherche une

littérature et un art différents, qui expriment avec plus d'exactitude son état d'esprit actuel. Certains parmi les grands écrivains de l'après-guerre, n'ont pas précisément perdu de leur valeur, mais ils en sont arrivés assez vite à représenter un état d'esprit du public qui n'est plus le nôtre actuellement. Et en plus de cela, ils se trouvent débordés par la foule des écrivains secondaires, qui ont fait de la vulgarisation dans leur sillage, mais qui étant moins originaux et plus faciles, obtiennent un succès plus étendu et plus publicitaire. Les grands écrivains de demain seront ceux qui auront su de nouveau s'imprégner de l'état d'esprit commun, en interpréter le changement et l'exprimer dans leurs œuvres.

Il me faut maintenant expliquer dans quel sens se fait le changement dont je parle. Apparemment, il est paradoxal. Le monde dans lequel nous vivons est angoissé, précaire, et il ne semble certainement pas meilleur, ni plus stable, ni plus sûr, que celui que nous avons trouvé au lendemain de la guerre. Les armes nouvelles obligent l'humanité à vivre sous la terreur de la destruction-suicide, ou de la dégénérescence biologique. Les religions sont toutes en crise ; les lois, inadaptables à une société mouvante, dont elles auraient dû constituer le soutien, la révolte, le scandale, les explosions de violence sans motif, la jeunesse « corrompue », c'est cela qui défraie nos chroniques, les critiques, les protestations, le mépris, la rancœur, voici ce que les vicissitudes du monde suggèrent et imposent presque à la plupart des hommes. On pourrait penser, à cause de cela, que cette littérature de l'après-guerre, cynique, angoissée, sans espoir, va continuer. Et pourtant, de nombreux signes semblent présager le contraire. Cette littérature de polémique, aride, antinaturelle et antihumaine, la littérature des problèmes, des idéologies, qui se confond avec la lutte politique et s'y consume, qui n'abandonne pas les mots d'ordre, les « engagements », tout cela semble épuisé. Il n'en sort plus rien que des redites, plus ou moins faciles. C'est pourquoi, il semble que c'en soit la fin. Et aussi, que dans la nouvelle littérature qui suivra, la pensée reprendra sa rectitude et sa limpidité, et les sentiments humains reviendront à une dignité qui paraissait perdue. Ce sera une littérature dans laquelle l'homme rentrera en lui-même. Il est impossible d'affirmer ici, et peut-être ne pourra-t-on jamais dire, *comment* cela pourra s'accorder avec les conditions d'une société écœurée et terrifiée. Voici pourquoi à mon sens, je pense que le monde, au sortir d'une période de crise aiguë, est en train de s'acheminer péniblement vers un réajustement. L'état d'esprit du public en témoigne, sans en avoir pleinement conscience. La littérature, dans ce

cas pourrait en être le signe avant-coureur. L'apparition de quelque grand écrivain classique (pour ma part je considère que Pasternak en est un cas) et l'extinction graduelle de la littérature basée sur la révolte, la critique, le « problémisme », pourraient être le signe d'une humanité qui se libère de ses terreurs, et dans laquelle les diverses activités de l'homme pourraient revenir à leur destination naturelle. L'artiste ne serait plus un polémiste, un politique, comme dans la période actuelle. Mais il reviendrait à sa véritable fonction publique qui est d'être simplement un artiste. Puisqu'il me faut parler de moi dans cette causerie, je dirai avant tout, que je suis passé un peu comme un étranger au milieu des périodes successives de la littérature de mon temps. J'ai écrit, j'ai cherché à fixer des thèmes qui me paraissaient fondamentaux, et à perfectionner les moyens d'expression. Mais la période littéraire qui a précédé la guerre était à mon point de vue trop formaliste, au moins en Italie. Celle de l'après-guerre, trop critique, trop idéologique. Mes aspirations vont à un art plus naturel, moins obnubilé par les préoccupations du moment, et dans lequel la pensée et le sentiment, l'observation et la poésie puissent reprendre leur équilibre, et la place qui leur revient.

Mes romans : *Lettres d'une novice*, *la Gazette noire*, *Pitié contre pitié*, *les Faux rédempteurs*, dont le dernier date déjà d'il y a treize ans, ces romans sont avant tout des essais de psychologie approfondie. J'y avais noté certains thèmes, avec l'intention de les reprendre plus tard. Je prenais contact avec certains types humains déterminés, certains paysages, avec ce monde de la fantaisie qui, en général, ne change jamais chez un même artiste, depuis l'enfance jusqu'à la mort. Un des arguments qui m'a attiré énormément a été par exemple, celui de la mauvaise foi et de ses machinations conscientes et inconscientes. Je me suis par la suite arrêté d'écrire des romans, pour une raison très précise. J'y trouvais le même défaut que dans beaucoup d'œuvres d'aujourd'hui : un égoïsme farouche, une tendance à se fier d'une manière excessive à l'intelligence, une tendance à appeler « personnage » ce qui en réalité n'est qu'un schéma psychologique, une projection mentale, un fantôme de l'esprit. Nous construisons arbitrairement nos personnages parce qu'il nous manque le contrepoids de leur propre vie, et de la réalité du monde extérieur. Je risquais donc de paraître ce que justement je déteste le plus : *intelligent* et *faux*, avec des personnages brillants, mais privés de résonances vitales profondes. Alors, pendant plusieurs années, et d'ailleurs sans aucun effort puisque ma curiosité de la vie m'y portait naturellement, je me mis à faire une cure de « réalité ». Je

fis de longues enquêtes de journalisme, dans lesquelles ma personnalité était obligée sinon de disparaître, au moins de se restreindre en face de l'observation objective. Il résulta de tout cela, deux gros volumes, l'un sur les États-Unis intitulé *De America*, et l'autre, *Il viagio in Italia*, qui m'a servi entre autres choses, à vitaliser ce sentiment qui me semble indispensable chez l'écrivain moderne, de la connaissance claire, intense et affectueuse, de son propre pays. Après cette espèce de cure, je suis revenu au roman, et en ce moment, j'en achève un très long, et très complexe. Deux critères fondamentaux me guident dans mon travail. Le premier est la ferme volonté de me rattacher à la grande tradition italienne, celle du poème, dont le roman a pris la place dans la littérature moderne. L'écrivain italien de bonne tradition est un écrivain orgueilleux. Il ne se gaspille pas en des œuvres multiples. Ou alors, s'il en écrit beaucoup, il les considère comme des essais, comme des travaux préparatoires pour une œuvre maîtresse qui devrait ordonner en synthèse l'expérience humaine et poétique récoltée au cours de sa vie. Cette synthèse, l'écrivain italien doit la tenter ; s'il pense qu'elle est possible. L'autre critère fondamental, consiste dans le refus d'écarter de mon livre les pages qui contiennent mes véritables et propres expériences. L'écrivain italien fait toujours alterner la description et la réflexion, et il présente la réflexion telle quelle, sans chercher à la déguiser sous une forme ambiguë. Il est par moitié peintre et inventeur de personnages, et par moitié historien. L'alternance nette, franche et sincère de description et de réflexion donne à un livre un aspect plein de naturel : la nature *agit* et *réfléchit*.

J'ai *voulu* placer ce mot de « nature », à la fin de cette conversation : j'ai foi en la nature, et j'accuse une grande partie de la littérature moderne de ne pas avoir cette foi, et de n'être point naturelle. La véritable œuvre littéraire ne peut être une discussion autour d'une idée, ni une proclamation, ni un acte de révolte, ni une critique, ni un diagnostic, même si elle contient tous ces éléments. La véritable œuvre d'art est en réalité un fait de la nature qui a mûri à l'intérieur de nous mêmes, et qui, à peine réalisé, rentre dans le grand ordre des réalités naturelles. C'est pour cela que les personnages des vrais romans demeurent dans notre mémoire comme des êtres réels et s'y confondent avec les personnes que nous connaissons. Mais cela n'arrive pas seulement avec les romans des autres. Nous sommes mûrs pour écrire un roman, seulement lorsque celui-ci est sorti de notre cerveau pour entrer dans notre vie et dans notre mémoire : c'est-à-dire lorsque nous écrivons non pas en inventant, mais en nous

souvenant, comme si notre plume racontait les faits, les lieux et les hommes de notre passé réel. Le signal de la maturité d'un livre, c'est le moment où il y a absence totale de création arbitraire : (c'est ainsi parce que c'est ainsi, parce que c'est arrivé ainsi)... La fantaisie se transforme en souvenir, la pensée en réalité naturelle. Je pense que ce critérium doit nous guider pour sortir du genre artificiel propre à une grande partie de notre siècle, et spécialement à ces dernières années.

★

VASCO PRATOLINI

Né à Florence en 1913. Romancier qu'on classe d'habitude parmi les néo-véristes. Principales œuvres : le Quartier *(1945),* Chroniques des pauvres amants *(1947),* Metello *(1955) qui inaugure un nouveau genre : le roman historique.*

Je n'ai pas reçu une éducation académique. A neuf ans je vendais des bonbons dans un théâtre populaire. J'ai exercé divers autres métiers jusqu'à vingt ans, et toujours à Florence. Florence, mon Paris ou mon Berlin ; et l'impasse où j'habitais, via del Corno (qui est le véritable héros des *Chroniques des pauvres amants*); « via del Corno » ma Cinquième avenue. Il y a là du romantisme prolétarien, une biographie qui plaît aux Américains : ils m'ont consacré des articles et au lieu de faire la critique de mes livres ils se sont intéressés à leur auteur. Il y a trente ans j'étais d'ailleurs effectivement un garçon qui travaillait six mois dans une imprimerie et six autres mois comme groom dans un hôtel, tout en faisant son éducation littéraire par la lecture des romans qui lui tombaient, mais non par hasard, sous la main. Je me souviens d'une passion sans doute déplacée pour Dœblin, puis pour Dostoïevski et Dreiser, mes trois D. C'est dans le même disposition d'esprit naïve que je composais mes premières nouvelles, toutes brutales, pleines d'histoires violentes où Florence était en effet un peu Chicago, Piazza Santa Croce au cœur de mon quartier un peu Alexanderplatz.

Avec mes vingt ans vinrent des études plus ou moins régulières et un long séjour en sanatorium qui me contraignit à un salutaire examen de conscience dont la conclusion fut la suivante : avant de parler des autres j'avais le devoir de révéler mon propre moi à moi-même. La seule histoire que j'étais en mesure de raconter était la mienne et je ne pouvais

même pas prétendre la connaître bien ; que savais-je en effet de ses origines, du nœud des affections familiales à travers lesquelles j'avais pourtant atteint mes vingt ans dans cette maison de repos? C'est dans cette lumière qu'il faut replacer les premiers livres inspirés par une recherche soumise, humble, douloureuse du temps alors à peine perdu. Enfin avec *Quartier* et plus récemment avec *Chroniques des pauvres amants* j'ai tenté de briser ma coquille. Imaginer l'histoire des « Chroniques » ne me fut pas difficile : j'avais habité via del Corno, ces gens je les connaissais : c'était toute ma ville qu'à travers ce microcosme je me proposais de représenter. Dès la première page j'ai transcrit les paroles de Flaubert : « Lorsque j'ai dit qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur je me suis trompé : j'ai voulu dire qu'il ne fallait pas mettre en avant sa propre personne. Le premier venu est infiniment plus typique, plus intéressant que M. Flaubert. » J'aurais pu ajouter l'exortation de Francesco de Sanctis : « Ne nous donnez pas vos larmes, mais les larmes des choses. »

***

L'art narratif italien des quarante premières années de notre siècle est tout autre chose qu'un désert. La présence de Svevo, les nouvelles de Pirandello suffiraient à peupler ce Sahara. Un maître comme Aldo Palazzeschi m'a pour ainsi dire appris à tenir la plume. Encore en culottes courtes j'étais assis à table à côté de Federico Tozzi qui écrivait *les Yeux fermés*. Derrière moi se tenaient mes anges gardiens, Boccace et Sacchetti. Mes premiers pas dans les sentiers de ce qu'on est convenu d'appeler la critique littéraire m'ont été, je ne dirai pas utiles, mais nécessaires. La faculté d'observation, la maîtrise stylistique d'un Emilio Cecchi lui ont conquis une place éclatante dans l'histoire de la littérature. Le *Jeune Gars* de Pietro Jahier dont je ne fais pas ici l'éloge parce qu'il a été mon livre de chevet, mais parce qu'il est chargé d'une telle force morale que sous d'autres climats et dans d'autres circonstances il aurait pu former des générations entières. Ainsi, de même que la littérature italienne ne fut pas fasciste, le fascisme ne constitua un obstacle pour personne : rien en effet comme la pensée et le travail intellectuel ne sont en mesure d'échapper au contrôle et à la persécution des dictatures. Le papier sur lequel nous sommes appelés à transcrire nos pensées n'est pas vierge. La littérature italienne ne fut pas fasciste, pour la bonne raison qu'elle suivait une voie tracée bien avant l'avènement du fascisme et que cette voie, qui ne prétendait pas toucher

au cœur de la réalité, eut rarement à se croiser avec celle de la dictature. Le fascisme pouvait réduire au silence des esprits éclairés comme Antonio Gramsci et Piero Gobetti et d'ailleurs il n'y réussit pas ; mais Moravia par exemple écrivit les *Indifférents* et parvint même à se faire éditer. *Les Trois ouvriers* de Carlo Bernari furent également publiés ; ces livres et quelques autres furent pendant longtemps les seules amères semences qui fécondèrent la terre avant que ne vînt les rejoindre *Conversations en Sicile* d'Elio Vittorini.

Entre temps, dans le domaine de l'essai et de la critique littéraire, avait fleuri l'œuvre d'écrivains à peine plus âgés que ces premiers et dont l'enseignement reste cependant exemplaire. Seul le dur destin de notre littérature a empêché une diffusion plus complète et plus durable de leurs livres. Je ne citerai ici, à titre d'exemple, que le nom de Corrado Alvaro. Tout ce que le fascisme put faire fut de retarder la reprise de contacts entre la littérature et son public naturel, le peuple italien, représenté dans toutes ses catégories et classes sociales actives. C'était là la voie royale, à l'entrée de laquelle était posté en sentinelle le « galantuomo » Giovanni Verga.

Il fallut la guerre, puis l'après-guerre, pour que cette exigence, redevenue vivante, s'exprimât et que se révélassent de nouvelles valeurs. Il s'agissait de revenir de la prise de conscience au document, à la chronique, à l'histoire. De devenir adulte. De retourner marcher parmi les hommes. D'écouter leur cœur méticuleusement. Et c'est de cette expérience à laquelle je participe et qui place aujourd'hui, pour sa vitalité ainsi que pour l'originalité et la diversité de ses œuvres, l'art narratif à l'avant-garde, que je veux parler. Mes remarques ne pourront être que toutes personnelles et subjectives, mais je me permettrai de rappeler ici et de vous recommander l'œuvre de deux écrivains disparus dans la fleur de l'âge et dans la pleine possession de leur talent : Cesare Pavese et Vitaliano Brancati.

Marcher parmi les hommes sur la route longue et difficile du réalisme moderne, comment faire? A ceci, qui est plus encore que notre but, notre ambition, nos œuvres seules peuvent apporter une réponse. Nous ne pouvons que « repasser » paragraphe après paragraphe, la grande leçon.

***

Quelle que soit sa signification sur le plan esthétique, la structure du roman est toujours documentaire. Même dans ses expressions les plus hardies, le roman nous offre toujours

un commentaire sur la réalité. Un roman est d'autant plus parfait que ce commentaire est circonstancié et que les mœurs, le milieu, le paysage, deviennent inséparables des événements, des pensées, des actions, des gestes mêmes des personnages. Au point que ces deux ordres de faits se conditionnent réciproquement. Comme c'est le cas pour la société et le temps historique réel qui, tour à tour, la caractérise. Le roman ne sera pas pour autant le « miroir de la vie », mais un jugement sur la vie déduit de ses productions les plus typiques et les plus particulières. Un grand roman n'atteindra jamais l'ineffable, ne procurera jamais d'extase, *on ne l'apprendra jamais par cœur*. Ainsi, on ne pourra jamais le débiter en morceaux d'anthologie sans le défigurer. Celui-ci, avant même de nourrir et d'élever notre esprit, engage toute notre personne, exige de nous une identification avec nos personnages, impose un frein à notre conscience. Et plus les pages ont une allure tranquille et débonnaire, proverbiale jusque dans l'apparence, plus l'enseignement qui s'en dégage est profond, catégorique, moral. Mais, au-delà de toute expression particulière, des diverses manières de « construire » le roman et des problèmes de style, de conception (d'ailleurs révélateurs en eux-mêmes du temps où vécut et travaille l'auteur), il est une vérité fondamentale et qui me paraît éternelle et c'est celle exprimée par Balzac dans sa préface à la *Comédie Humaine* : « La loi de l'écrivain, ce qui en fait un écrivain, est une décision quelconque sur les choses humaines. » Quelle que soit l'ampleur des prémisses, l'œuvre pour être complète a besoin d'une conclusion ; « La société » ainsi représentée « doit porter avec elle la raison de son mouvement ».

Or, libre à nous de nous défier des genres littéraires, de considérer que de ces genres le roman est le plus composite et le plus impur. Veut-on dire par là qu'il offre de nombreuses caractéristiques de la vie avec son incohérence, ses habitudes, ses effusions? Ceci est en effet si vrai que c'est précisément de ce rapport pour ainsi dire physique, matériel avec l'homme que le roman tire sa raison d'être, son absolu. J'irai plus loin : c'est dans ce qu'on considère sa partie rhétorique, et par là caduque, que réside souvent la clé de voûte d'un roman, son armature. Sans le dernier livre en apparence inutile, *Guerre et Paix* serait une œuvre mutilée. En dehors de toute exactitude historique plane un « temps » héroïque et mémorable de la vie de tout un peuple qui se résume dans ces pages. Et de l'avoir revécu à travers les événements de la vie des héros nous permet d'enrichir de nouveaux traits les personnages familiers. C'est la grande leçon du réalisme.

Le réalisme, écrivait Francesco de Sanctis peu d'années avant sa mort, est l'éducation de l'idéal. Et, revenant sur le même sujet, sous une forme cette fois non plus esthétique mais pédagogique, « le mérite du réalisme est de donner à l'homme une exacte connaissance de ses origines, de son milieu, de ses forces, de ses moyens, de sa mission sur cette terre ». Sur ce plan, la bataille d'Austerlitz, puis la campagne de Russie dans *Guerre et Paix* correspondent à la bataille de Waterloo vue à travers les yeux étonnés et ardents de Fabrice, aux journées de 1848 vécues par Frédéric Moreau, arraché de temps en temps par les événements à son aventure avec Rosanette. Qu'on se rappelle sa réponse à Houssenet, dégoûté du déchaînement de la plèbe dans les salles du Palais-Royal : « Peu importe, pour moi le peuple est sublime. » Nous connaissons les contradictions de l'âme de Frédéric et le sens qu'ont à ce moment ses paroles, mais ce qui compte, c'est la présence de ce chœur qui s'inscrit dans l'action et entraîne et détermine non seulement les gestes, mais l'évolution psychologique des personnages. Même chez l'impassible, le glacial Flaubert s'établit un rapport constant avec les circonstances, la chronique, et la réalité contemporaine qui influence l'aventure particulière du héros. Et le fait même de l'avoir situé à cette époque, pendant ces journées, ces heures en ces lieux précis, définit sa condition humaine et la rend exemplaire. Dans la réélaboration des données du réel, chaque événement est lourd d'une valeur symbolique et toute scorie naturaliste est d'avance brûlée et réduite en cendres. Ce ne sera ni la résolution de Pierre de supprimer Napoléon, ni la sagesse de Koutouzoff qui décideront du sort de la bataille de Moscou, mais la volonté du peuple russe tout entier, nous suggère Tolstoï. Il suffit à Tolstoï, pour nous le faire comprendre, d'opposer, à Pierre, Karatajev. « Il ne comprenait pas et ne pouvait comprendre le sens des paroles prises isolément. Chaque parole, chaque action était la manifestation de cette activité de lui inconnue qui était sa vie, mais sa vie lorsque lui-même la contemplait n'avait pas de sens en tant que vie isolée ; elle n'avait de sens que comme parcelle d'un tout dont il sentait constamment la présence. Ses paroles et ses actions émanaient de lui avec la même régularité, nécessité et spontanéité que le parfum se dégage de la fleur. Il ne pouvait comprendre ni la valeur ni le sens d'une parole prise isolément. » L'angélique Platon Karatajev est un personnage indubitablement symbolique qui résume en lui toute une idéologie. Songeons encore, parmi les personnages stendhaliens, aux ardeurs révolutionnaires de Lucien ou à celles du Henri de la première *Édu-*

cation sentimentale, ce surprenant Rastignac ébauché par Flaubert à vingt ans.

Il est étonnant dans ces conditions de voir reprocher à nos écrivains d'aujourd'hui d'avoir alourdi le roman en définissant socialement leurs personnages, en les situant au cœur de la réalité contemporaine.

★

ALAN PRYCE-JONES

Mr. Alan Pryce-Jones est depuis huit ans le rédacteur en chef du Times Literary Supplement. *Il a écrit un Opéra sur Nelson, exécuté en 1954 par Sadler's Wells, une œuvre encyclopédique :* The New Outline of Modern Knowledge *et un livre sur les différentes façons de mener une vie civilisée. Le 18 mai 1955, il a reçu le prix culturel de la publication* Plaisir de France, *attribué à l'écrivain étranger qui a le plus contribué à l'illustration de la France dans son pays et dans le monde.*

J'ai une lettre devant moi : « Quelles sont les raisons qui vous ont amené à la carrière des lettres? » Voilà ce qu'on me demande. Et puis : « Comment concevez-vous la littérature? Que vouliez-vous obtenir en adoptant la vie que vous avez choisie? »

Ce sont là des questions auxquelles il est malaisé de répondre en dix minutes.

D'abord, il y a rarement une bonne raison, une raison calculée et précise qui puisse justifier le choix d'une carrière. On est jeune ; on veut se lancer dans la vie. Subitement on est entré dedans ; voilà tout. Et pourtant, caché au fond du moi, il se trouve pour l'écrivain un sens obscur de la vocation : des poèmes, des contes, des idées luttent en lui pour sortir. Tel le héros d'un *comic strip,* il marche avec un nuage de paroles auréolé au-dessus de sa tête.

Quant à moi, je ne voulais surtout pas être militaire. Mon père avait été officier de carrière. Il avait arrangé ma vie entière pour moi dès l'heure de ma naissance : j'irais à Éton, je serais sportif et conservateur ; je porterais un chapeau melon dans la rue ; j'entrerais dans un régiment de la Garde à dix-neuf ans.

Tout était entendu, sauf mon consentement, car dès ma première jeunesse j'étais exceptionnellement peu doué pour les sports, j'avais en politique des idées radicales, je ne

portais jamais de chapeau et je me voyais difficilement devant l'avenir d'un second Major Thompson.

Donc, j'ai voulu écrire un peu, par esprit de contradiction. J'aurais tenu à devenir pianiste ; mais j'ai compris dès l'âge de vingt ans que je ne pourrais jamais vaincre une paresse naturelle. Je préférais massacrer Debussy à ma manière, plutôt que de bien apprendre la méthode de Czerny.

Ceci, c'est presque il y a trente ans. Il fallait que je gagne ma vie et là, j'ai eu un coup de veine. Cette même paresse m'a fait mettre à la porte universitaire. Or, juste au même moment, le directeur de la meilleure revue littéraire de l'époque, le *London Mercury*, était en train de chercher un jeune assistant. Je me suis présenté devant lui. Il m'a engagé le jour même, et désormais, je passai une partie de mes journées parmi les écrivains du jour les plus fascinants : Virginia Woolf, Belloc, Chesterton, Walter de la Mare, Huxley ; sans parler d'un groupe de jeunes que je connaissais déjà un peu : Spender, John Betjeman, Cyril Connolly surtout.

A ce moment-là, l'esthétisme était à la mode parmi nous. Nous lisions beaucoup le français. Nos dieux étaient Baudelaire, Mallarmé, Flaubert. L'atmosphère des années 90 refluait sur nous. Nous appréciions surtout une littérature faisandée, délicate, rare. En même temps, nous étions assez du côté gauche. Nous nous croyions engagés dans des conflits sociaux du jour. Mais, réflexion faite, je pense que nos intérêts politiques portaient toujours un arrière-goût littéraire. A la liberté, à l'égalité conquises, nous aurions choisi de préférence un beau poème, un pur roman. On parlait de Marx et de Hegel. Mais c'était le *Cimetière Marin* ou *Ulysse* qu'on aurait voulu écrire.

Je ne suis plus de cet avis, ou plutôt, je ne le partage plus qu'à moitié. Non pas que le monde ait changé : même en temps de guerre, dans l'anxiété que nous traversons depuis vingt ans, ce n'est que la surface du monde qui change. Mais il nous est arrivé certaines choses qui ont complètement changé la vie de l'écrivain.

Le simple fait que je vous parle aujourd'hui au lieu de vous adresser un texte écrit est assez significatif. Le fait que le poète moderne écrit exprès pour la radio — je pense à Dylan Thomas ou à Henry Reed qui ont créé des chefs-d'œuvre radiophoniques — lui donne en effet une nouvelle portée ; mais en même temps lui impose des responsabilités toutes nouvelles.

Or, il en résulte ce paradoxe que l'écrivain devient bien moins littéraire qu'il le fut dans le passé. Je vois difficilement renaître des œuvres telles que les romans de Virginia Woolf.

D'ailleurs, sa mort tragique indique qu'elle-même pressentait cela. Les écrivains d'aujourd'hui ont presque tous la conscience que la littérature doit servir à quelque chose, doit propager des idées, fertiliser d'une manière concrète l'esprit humain.

C'est pourquoi le roman tend lentement à disparaître. Les films, la télévision font le même travail avec plus d'économie de temps, tout en postulant les réponses moins actives de la part d'une audience à la fois pressée et paresseuse.

A la place du roman, on voit chez nous, en Angleterre, surtout des biographies et des journaux. On pourrait croire que le lecteur moyen préfère l'historique à toute fiction. De plus en plus, l'écrivain prend la scène à titre personnel. Il a l'air de se créer, lui, au lieu de créer des personnages imaginaires. Le moindre détail de son enfance, la moindre anecdote prise à son expérience sentimentale ou intellectuelle acquièrent pour lui un intérêt capital. D'où un manque d'objectivité qui risque de devenir gênant.

L'écrivain moderne — je pense évidemment toujours à l'Angleterre — cherche à expliquer tout le temps. Il prédit, il glose, il fait des analyses. Ce qu'il arrive rarement à faire, c'est de la bonne iittérature, car sans loisirs, sans calme, le lecteur n'est plus à même de donner à l'écrivain l'impulsion nécessaire pour entreprendre un travail de longue haleine, d'où les improvisations, les entreprises secondaires auxquelles la plupart des écrivains se voient forcés de s'astreindre pour gagner leur pain.

En somme, si je vous dressais l'image de l'écrivain idéal, je verrais immédiatement combien cette image est loin de ma propre expérience. Il faudrait, par exemple, que cet écrivain possède juste assez d'argent pour survivre un certain temps sans travailler.

A ce propos, je me souviens d'une enquête dans la revue de Cyril Connolly, *Horizon*, juste après la guerre, au sujet du côté financier de la vie littéraire : combien d'argent fallait-il avoir pour pouvoir bien travailler? Il y avait certains qui pensaient se contenter de bien moins que les gages du plus humble domestique. Je crois me rappeler qu'Elizabeth Bowen avait proposé carrément l'équivalent de 3 millions par an comme revenus souhaitables, pour l'écrivain qui voudrait garder sa liberté. Eh bien, à ce compte nous avons bien peu d'écrivains libres.

Ensuite, il faudrait qu'un écrivain idéal puisse gagner le plus possible d'expérience de la vie de son temps, sans jamais perdre contact avec la pierre de touche d'honneur ; pas de tour d'ivoire, pas de cellule recluse ; mais en même temps

la certitude d'être un petit moment lié avec les grands esprits d'autres pays et d'autres temps. Sans cette certitude, le niveau de l'art tombera avec chaque génération. De moins en moins enclins à faire leur apprentissage auprès des vrais maîtres, nos écrivains finiraient aisément par former un artisanat, et rien de plus.

Finalement, je voudrais que mon écrivain soit toujours strictement honnête, avec les autres et avec lui-même. Trop souvent, les écrivains se cachent derrière une pensée chaotique. On est vaguement chrétien ou vaguement marxiste. On emploie les mots « libéral » et « humaniste » sans jamais les définir. Un jour on adopte une attitude pour la laisser tomber le lendemain. C'est là un luxe qu'on ne peut plus se permettre.

Dorénavant, la littérature, pour se rendre efficace, devra savoir exactement où elle va, et pour qu'il en soit ainsi, l'écrivain devra agir en pleine conscience de lui-même. Oh ! Je me rends compte que cela semble un peu aride. On sait, par exemple, que la part de l'inconscient dans la littérature est énorme, que beaucoup de livres, et non les moins réussis, ont été commencés avec une intention qui ne correspond guère à la réalité, finalement achevés.

Pourtant, l'idéal doit être conservé. Si mon écrivain n'a rien de très précis à dire, il fera mieux de se taire.

Quant à moi-même, j'aimerais tout lire, tout connaître, tout savoir, parcourir tous les pays, changer de métier tous les deux ans, participer à toutes les sagesses et toutes les bêtises de mon époque, pour aboutir finalement à écrire un seul livre qui me satisfasse.

Mais j'espère que je saurai aussi garder soigneusement auprès de moi une arme qui ne se ternit pas, l'arme la plus fidèle de toutes : le silence.



JULES ROMAINS
de l'Académie française

Je me suis toujours fait une idée très haute de la littérature. Pour moi il y a d'un côté l'univers, avec ses complications et ses énigmes, de l'autre l'âme humaine, où l'univers vient jeter un reflet qui change d'époque en époque, se corrige, se complète. Ou pour mieux dire tout se passe comme si un univers, où s'enchevêtrent obscurément des forces aveugles, où même les structures vivantes qui se développent en quelques points privilégiés, dont notre planète, restent pour

la plupart encore très proches des forces aveugles, comme si cet univers, dis-je, cherchait à atteindre *ça et là* une forme d'existence supérieure ; le caractère essentiel de cette existence supérieure étant d'avoir conscience de ce qui se passe en elle, autour d'elle ; de plus en plus profondément en elle ; de plus en plus loin autour d'elle. Je dis : ça et là, pour ne pas tomber dans la croyance naïve, apparentée à l'anthropocentrisme d'autrefois, selon laquelle sur des milliards de milliards de systèmes solaires, il n'y aurait que notre terre minuscule où aurait surgi le miracle de la connaissance, de la pensée.

Autrement dit je considère la prise de conscience de la réalité où nous baignons comme la suprême activité de l'homme, comme sa suprême justification.

Or, dans l'état des choses auquel nous assistons depuis les débuts de la civilisation historique, c'est la littérature qui, de loin en loin, représente pour l'homme la prise de conscience la plus intégrale, la plus extensive. Prenons les sciences, par exemple. Certes elles ont fait plus que n'importe quelle autre activité créatrice de l'esprit pour sonder l'univers matériel dans toutes les directions. Mais chaque science ne fait sa poussée que dans une direction. Chacune contribue à enrichir — et parfois prodigieusement — le stock de notions où s'alimente et se renouvelle notre prise de conscience du monde. Mais elle laisse faire à d'autres le travail de composition, d'intégration. De plus les sciences ne cessent de progresser dans le sens de l'expression mathématique des faits. Plus cette expression devient mathématique, plus elle se détache de la réalité concrète. Moins elle ressemble à une prise de conscience.

Ici la philosophie devrait intevenir. Elle le faisait autrefois, et naguère encore. Bergson dans cette voie a été le dernier (d'ailleurs il possédait beaucoup des vertus du grand littérateur et du poète). Depuis Bergson, la philosophie, par une sotte imitation des sciences, s'est tournée vers un galimatias pédantesque, vers un simulacre de recherches spéciales, où un langage pseudo-technique recouvre le néant du contenu — sans d'ailleurs offrir aucun intérêt au lecteur normal, à l'homme cultivé auquel elle n'apprend rien, et qui en fuit aussitôt les produits fumeux.

Ce qu'on appelait jadis les beaux-arts possède à coup sûr une éminente dignité. L'architecture et les arts plastiques créent des objets qui s'ajoutent à ceux du monde matériel. Quand elle est réussie, cette création est quelque chose de très enorgueillissant pour l'homme. Mais comme prise de conscience de l'univers par l'homme, les beaux-arts, comparés

à la littérature, n'ont que des moyens très indirects et d'une interprétation fort arbitraire. Les trois-quarts de ce que nous découvrons dans les significations spirituelles, intellectuelles, mystiques, d'un monument, d'une peinture, d'une sculpture, des âges disparus, viennent de ce que nous ont révélé des témoignages plus directs et non équivoques, dont les plus directs et les moins équivoques, les plus coextensifs aussi à l'âme humaine sont ceux de la littérature. Platon faisant partie, bien entendu, de la littérature au même titre que Sophocle.

Si vous voulez bien y réfléchir, il en va à peu près de même pour la musique. Romain Rolland l'avait déjà observé. Une musique d'autrefois nous paraît riche de toutes sortes de significations. Mais ce sont ou bien des significations qu'elle provoque en nous parce qu'elle met en jeu notre sensibilité et notre imagination (tumulte intérieur tout à fait arbitraire), ou parce que, comme dans le cas des arts plastiques, ces significations, ces résonances mentales nous ont été clairement dictées par la littérature du même temps.

Je voudrais dire un mot maintenant de la façon dont cette conception de la littérature a inspiré et guidé mon œuvre. Et comme cette œuvre comprend beaucoup d'ouvrages particuliers, de genres très divers, et que, pour montrer le détail de cette influence sur des poèmes, des pièces de théâtre, des romans, il me faudrait un temps que je n'ai pas, je vais me contenter d'abord d'une remarque générale, ensuite d'un exemple.

Si la littérature est essentiellement une prise de conscience, la plus haute prise de conscience par l'âme humaine de la réalité extérieure et intérieure, l'expression la plus totale de cette âme humaine, elle doit tendre à être aussi large, et aussi communicable que possible. Obscure, énigmatique, elle n'est plus qu'un jeu. L'amphigouri lui est néfaste. Également le verbalisme, qui n'est au fond que l'échappement sans contrôle d'un mécanisme mental détraqué. Nous font sourire ceux qui prétendent voir dans les accrochages fortuits des images et des mots la révélation des profondeurs. Ces accrochages fortuits révèlent tout au plus l'état de désagrégation mentale d'un individu qui s'abandonne, désagrégation souvent d'ailleurs fictive et simulée.

L'exemple, je le prends à celui de mes ouvrages qui l'emporte sur les autres par l'étendue, les problèmes de structure qu'il a tenté de résoudre, les dimensions du sujet : *les Hommes de Bonne Volonté*. En commençant à édifier ce roman de vingt-sept volumes, je me suis proposé de fournir une prise de conscience aussi fidèle, complète, et fouillée que possible

de notre époque. J'ajoute que j'ai tâché de garder à notre époque tant ce qu'elle a de désordre que ce qu'elle a d'unité organique. Je n'ai sacrifié délibérément aucun aspect de la réalité. Quand j'avais à décrire un secteur de la réalité, j'ai tâché d'adopter le point de perspective d'où l'aperçoivent ceux qui en sont les familiers, les usagers, les artisans. Autrement dit j'ai voulu que cette prise de conscience globale fût un composé de prises de conscience particulières. L'industriel, l'ouvrier, l'artiste, le savant, l'écrivain, le prêtre, le soldat de Verdun, la femme du monde, le criminel, la prostituée... maints autres, sont amenés à prendre conscience de leur situation et de leur destin et, s'ils lisent ce livre, invités à prendre conscience des êtres et des destinées qui leur sont complémentaires dans le présent collectif. Je n'ai pas oublié non plus que le monde ne finit pas aux limites de notre société, ni même à celles de notre planète. En un mot j'espère avoir échappé au fameux reproche de Nerval :

Mais de tous vos conseils l'univers est absent.

★

JEAN ROSTAND

J'ai écrit un grand nombre de livres : une soixantaine au moins. C'est trop, beaucoup trop, sans doute ; mais ce qui, pour moi, est le plus curieux dans cette affaire, c'est qu'au départ, dans ma jeunesse, je n'avais nullement l'intention d'être un faiseur de livres.

Le goût passionné de la biologie, ou du moins de l'histoire naturelle s'était manifesté en moi de fort bonne heure : il s'était d'abord éveillé, comme spontanément, au contact direct de la nature ; puis, il s'était avivé à la lecture des *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre, qui, pour moi comme pour tant d'autres naturalistes de ma génération, fut le premier et le plus durable des maîtres.

Dès ce moment, j'étais bien décidé à consacrer ma vie à l'étude des êtres vivants ; mais je n'imaginais point que je dusse écrire autre chose que des notes ou des mémoires destinés à des Sociétés savantes ou des revues spécialisées, et où j'eusse consigné le résultat de mes observations et de mes expériences personnelles.

Un peu plus tard, vers la quinzième année, je me laissai détourner du spectacle de la vie animale par celui de la comédie humaine ; j'éprouvai alors un certain malaise, et qui me surprenait moi-même, en constatant l'existence des

catégories sociales (elles étaient, il y a un demi-siècle, plus tranchées qu'elles ne le sont aujourd'hui), et en prenant conscience de la difficulté des rapports entre supérieurs et inférieurs, riches et pauvres, maîtres et serviteurs.

Encore qu'appartenant à la classe des « privilégiés » — et peut-être même pour cette raison, par l'effet d'un sentiment de culpabilité — j'étais toujours enclin à prendre le parti de l'inférieur et à me ranger à ses côtés. Peu à peu, naissait en moi le désir d'exprimer cette préférence, ce choix que m'imposait ma sensibilité et qui m'opposait assez bizarrement à ma propre classe. Ainsi, très tôt, s'ébauchait sur le papier un petit essai satirique, *la Loi des Riches*, que, devenu homme, je terminai et publiai, — essai qui, dans mon esprit, avait la valeur d'un geste, d'un acte symbolique beaucoup plus que d'une manifestation littéraire. C'était, en somme, une sorte de déclaration d'animosité envers mon milieu social, et par quoi je gagnais l'impression soulageante de me désolidariser d'une certaine façon de vivre et de penser. Mais, j'y insiste, je ne considérais nullement ce petit livre comme un début d'écrivain, comme une entrée en littérature, et j'eusse été le premier surpris si l'on m'eût dit qu'un jour cette *Loi des Riches* serait noyée dans une foule « du même auteur ».

Puis, me voilà entraîné à composer d'autres essais...

J'avais pris l'habitude de noter, dans un petit carnet que je portais toujours sur moi (habitude que j'ai conservée à soixante-trois ans), de noter, dis-je, toutes les réflexions qui me venaient à l'esprit sur les questions de psychologie sociale. Peu à peu, à mon insu, le champ de ces notations s'élargissait en se diversifiant. Je passai à la psychologie individuelle, et même il m'arrivait de réfléchir en vue de la note : je tournais à l'écrivain...

L'introspection était alors ma principale ressource. Sauvage, timide, solitaire (tel que j'étais à cette époque, et suis demeuré malgré un léger changement d'apparence), je me considérais avec une attention grandissante ; je me scrutais, comme j'eusse fait d'un insecte. Qui donc étais-je, en définitive? Pourquoi cette sévérité aux mœurs de ma classe? Pourquoi cette gêne, voisine de la honte, en face de ceux que le sort avait fait naître plus bas? Et, aussi, pourquoi ressentais-je le besoin de faire savoir, d'énoncer tout cela? Quels mobiles à ma démarche d'écrivain : vanité, ambition? Y avait-il en moi de l'homme de lettres, ou du prosélyte, ou du militant?

C'en était fait : j'étais en proie au démon du moraliste. D'où une série de volumes : *De la vanité*, *Ignace ou l'Écrivain*, *Julien ou une conscience*, *Journal d'un Caractère*..., où j'es-

sayais de me répondre, et où se mêlaient, inextricablement, l'observation et l'aveu, la caricature d'autrui et celle de moi-même. Tout cela en notes détachées, en maximes — qui est le seul genre qui me convienne, où je me sente un peu à l'aise. Je suis « impropre au discours continu », comme disait Joubert. Une ou deux phrases de suite, c'est déjà beaucoup pour moi. Ce qui sort directement de moi est de petit format, et je n'obtiens la continuité que par une juxtaposition exigeant un effort disproportionné au résultat. Aussi bien, ce ne sont pas de véritables maximes que j'écris; simplement, des phrases solitaires, et qui ne gardent cet air un peu hautain et déplaisant de maximes que parce que je suis bien incapable de leur donner des compagnes.

Ainsi devenu moraliste, je pensais encore n'avoir qu'une mince production. Je croyais que quelques recueils de notes allaient suffire à accompagner mon activité de naturaliste; mais, à partir de 1925, quelque chose changea.

Je fus alors enthousiasmé — le mot n'est pas trop fort — par l'œuvre que réalisaient, aux États-Unis, les généticiens de l'école de Thomas-Hunt Morgan. Des révélations capitales venaient d'être apportées sur les plus grands problèmes de la vie : hérédité, sexualité, variation des êtres... Or, ces révélations étaient refusées, chez nous, par la plupart des savants officiels, qui les ignoraient ou les présentaient de façon tendancieuse et parfois ironique.

Pour ma part, comme les autres, j'avais cru ce qu'on m'avait enseigné dix ans plus tôt à la Sorbonne, et je devais me trouver d'autant plus impressionné, plus ému, le jour où, remontant aux mémoires originaux, je pris un contact direct avec cette nouvelle forme de biologie.

Cédant alors à certaines tendances combatives, qui sont en moi, je résolus d'exposer au public français les grandes vérités qu'on lui avait tenu cachées jusqu'à ce jour. Il s'agissait pour moi, surtout, de faire partager une admiration personnelle. Aussi mon premier livre de science : *les Chromosomes, artisans de l'hérédité et du sexe,* qui parut en 1928, ne fut-il pas écrit à froid, mais à chaud, (dans la ferveur de l'admiration) ; et je pense que c'est à cet élément affectif qu'il dut son succès, assez inattendu pour un ouvrage de pure information.

A dater de là, nouvelle réaction en chaîne... Je ne tardais pas à me convaincre de l'utilité d'une entreprise suivie de diffusion scientifique. Les livres se succédèrent : mises au point, ouvrages de vulgarisation ou de synthèse, livres de nature, vies d'animaux, biographies de savants, études historiques... Je crois qu'on retrouve en tous, ou en presque

tous, un peu du zèle qui m'animait en écrivant *les Chromosomes;* et peut-être n'est-il pas d'une présomption démesurée de penser que, si je ne les eusse pas écrits, le mot de biologie n'aurait pas, dans le public français, tout à fait le même résonnance.

La valeur de l'humanisme biologique n'est plus à justifier ; il nous éclaire sur toutes les questions essentielles qui touchent à l'homme : l'individu, l'hérédité, la race, le sexe, la place de l'homme dans la nature... Si bien qu'à force de réfléchir sur ces problèmes, j'en fus amené à écrire une autre sorte de livres, tels que *Pensées d'un biologiste, Nouvelles pensées, Ce que je crois,* etc., qui devaient faire, pour ainsi dire, la jonction entre le moraliste et le biologiste qui sont en moi.

Livres de philosophie biologique, si l'on veut ; mais je me sens fort peu philosophe, et me verrais plutôt comme un moraliste de formation et de soucis scientifiques, ce qui suffit à le distinguer des autres.

En bref, si je jette un coup d'œil sur la courbe de mon activité, je dirai que je fus d'abord provoqué par l'observation critique du milieu social ; puis, de la société, je passai à moi-même, puis de moi-même à la science ; puis, de la science, je revins à l'homme.

Ce qu'il y a, je crois, de commun à ces diverses tentatives, c'est une certaine attitude d'esprit : attitude de curiosité, d'objectivité et d'indépendance intellectuelles.

Je crois, en effet, être en droit de dire que, jamais — qu'il s'agisse de moi, de la société, de science ou de philosophie — je n'ai détourné le regard devant ce qui eût pu me sembler une vérité gênante ou déplaisante. Je crois n'avoir jamais distordu un fait, exposé tendancieusement une opinion, modifié ce que j'avais à dire par crainte de donner des armes à ceux qui pensent différemment de moi. Je crois n'avoir jamais dit qu'on savait quand on ne savait pas, et même si l'aveu d'ignorance pouvait se laisser exploiter par des gens qui n'eussent pas eu les mêmes scrupules de l'esprit.

Ai-je besoin de dire que je me sens incapable de céder à des préoccupations d'ordre tactique, et même au service de fins nobles et désintéressées? Certains hommes, par ailleurs respectables, n'hésitent pas à adultérer la vérité scientifique parce qu'ils la subordonnent à certaine exigences sociales ou morales ; je serais inapte à ces pieux mensonges : ils me resteraient dans la gorge, et je pense qu'il est bon que survive par quelques-uns cette « race d'hommes » — comme disait Benda — qui place la vérité au-dessus de tout.

Sur ce mot de vérité, il faut d'ailleurs s'entendre. La vérité que je révère, c'est la modeste vérité de la science, la

vérité relative, fragmentaire, provisoire, toujours sujette à retouche, à correction, à repentir, la vérité à notre échelle, car, tout au contraire, je redoute et je hais la vérité absolue, la vérité totale et définitive, la vérité avec un grand V, qui est à la base de tous les sectarismes, de tous les fanatismes et de tous les crimes.

Oui, mon grand ennemi, et je dirais même volontiers mon seul ennemi, c'est bien le sectaire et le fanatique.

Tout homme qui pense par lui-même, librement, sans mot d'ordre, sans consigne, tout homme qui cherche loyalement, en quelque direction que ce soit, de quelque manière que ce soit, celui-là, je ne saurais le considérer comme un ennemi, ni même comme un adversaire, ni même comme un homme d'en face.

Nous avons le visage tourné du même côté, vers l'inconnu, et nous serons des alliés tant qu'il ne prétendra pas, lui, qu'il possède la vérité.

Pour ma part, je ne crois pas avoir jamais, par prévention doctrinale, par répugnance idéologique ou philosophique, refusé une possibilité d'y voir plus clair ; je ne crois pas avoir jamais dit non à une chance de changer d'avis, de devenir autre ; je crois être toujours resté disponible pour le neuf, prêt à reconsidérer le problème, et à me faire l'hérésiarque de moi-même.

Comment craindrait-on de s'être abusé? Et que peut compter l'humiliation d'avoir eu tort devant l'ivresse de voir s'ouvrir un nouveau champ de pensée?

Je souhaiterais que, dans mes livres, on respirât un peu ce goût inconditionné du vrai, — du vrai souple et vivant qui ment à son nom dès qu'il se pétrifie en certitude... Aussi l'éloge qui m'est le plus sensible est-il celui qui s'adresse à ma bonne foi et à ma probité intellectuelle. Honnêtement, j'estime que je le mérite, et, si on me le décerne, je l'accepte sans faire de manières.

On m'a accusé quelquefois de sectarisme parce que j'ai vivement combattu les fausses sciences — astrologie, radiesthésie et occultismes variés. Ces fausses sciences constituent, à notre époque, une survivance, un regrettable anachronisme ; elles accaparent des forces spirituelles et matérielles qui pourraient être mieux employées. Je tiens que le devoir est de les combattre sans merci, et non pas parce qu'elles déboucheraient sur le mystère, mais simplement parce qu'elles n'existent pas. Il ne faut pas confondre sectarisme et police intellectuelle.

Dans l'ensemble, les progrès de ma réflexion m'ont conduit à prendre plus fortement conscience de nos lacunes et de nos

incompréhensions essentielles. Beaucoup de problèmes qui, dans ma jeunesse, me semblaient faciles à résoudre, m'apparaissent aujourd'hui d'une accablante arduité. Ainsi, pour ceux de l'évolution organique, de la finalité, de l'origine de la vie : problèmes sur lesquels j'ai presque renoncé à méditer tant ils m'apparaissent défier les ressources du savoir présent.

Sur certains points, j'ai changé d'avis, Dieu merci, et j'espère bien n'être pas ankylosé au point de ne plus changer davantage. Je crois que je préfèrerais de jouer aux boules que de réfléchir, s'il ne restait encore un peu d'imprévisible dans mon avenir mental, et si tout espoir m'était refusé de penser autrement que je ne pense, voire de penser d'une façon qui me semble aujourd'hui impensable...

Il m'est arrivé, touchant la vie et la destinée humaines, d'exprimer des opinions que l'on s'accorde à qualifier de pessimistes. J'avoue que, jusqu'à présent, je n'entrevois pas la possibilité d'accorder à l'homme une importance plus qu'humaine et de croire à la pérennité de son œuvre et de son effort. On m'a fait grief d'avoir émis ces opinions désolantes, et d'autant plus que je conviens qu'elles sont désolantes, et que je conviens qu'elles ne sont qu'opinions. Dans le doute, m'a-t-on dit, mieux vaudrait se taire que propager de mauvaises nouvelles... J'avoue que je suis sensible à ce reproche, non point quand il m'est fait par tel professeur de vertu ou docteur en optimisme, mais quand il me vient d'un simple lecteur de bonne foi. Je n'aime pas à faire figure d'arracheur d'espoir, car je sais combien vivre est chose difficile, et je m'en voudrais de l'avoir rendu plus difficile à quelqu'un.

Mais que faire? Je ne puis admettre que seules les opinions consolantes aient droit à l'expression. N'est-il pas un peu dédaigneux de penser que ce qu'on pense, autrui n'est pas capable de le soutenir?

Et puis, ne faut-il pas que ceux qui pensent de certaine façon sachent qu'ils ont des frères?

Enfin, il y a des personnes qui m'ont dit avoir trouvé du réconfort en mes livres. J'en suis toujours un peu surpris, mais n'ai point sujet de croire qu'elles m'aient trompé.

★

GEORGES SIMENON

De sang hollandais et breton, Georges Simenon est né le 13 février 1903 à Liège. De seize à dix-neuf ans, il tient dans un journal local, la rubrique des « chiens

écrasés ». Après son service militaire, il écrit, sous 17 pseudonymes, 300 contes, nouvelles et romans. En 1929, abordant ce qu'il appelle lui-même les romans semi-populaires, il crée le personnage de Maigret et lui consacre en deux ans, 24 ouvrages qui sont traduits en 18 langues. Depuis cette époque, il a écrit 166 romans et une pièce de théâtre La neige était sale ; *46 de ses romans ont été portés à l'écran et il est traduit en 23 langues. Ses œuvres sont adaptées à la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre dans le monde entier.*

Sa production actuelle est de 5 ou 6 romans par an, dont un ou deux Maigrets, qu'il continue à écrire « parce qu'ils lui procurent une détente » et aussi par fidélité au personnage qu'il a créé.

Vivant aux États-Unis depuis 1945, il vient de se fixer en Suisse avec sa famille.

Mesdames, messieurs,

On parle beaucoup, depuis quelques années, de films-messages, de romans-messages, de littérature ou de peinture engagées. J'avoue que je ne comprends pas, car, pour moi, l'artiste, le créateur, qu'il soit romancier, sculpteur ou musicien, est avant tout un artisan. Or, un artisan n'est pas tenu à avoir des idées personnelles sur la philosophie, la politique ou l'économie. Personnellement, je n'en ai pas.

Ce qui explique que je n'ai pas grand-chose à dire ici. Ce que j'ai à exprimer se trouve dans mes romans. Je vois mal ce que je pourrais y ajouter.

Comme on me demande cependant de parler quelques minutes, je vais essayer de me répondre à moi-même, à une question que je me suis souvent posée : Pourquoi les gens lisent-ils? Et pourquoi, aujourd'hui, en dépit des lamentations des éditeurs, lisent-ils plus que jamais? Non seulement les collections à bon marché se sont multipliées, mais les mêmes œuvres sont souvent diffusées à l'infini par la radio, le cinéma et la télévision.

Pourquoi? Qu'est-ce que nos contemporains, cultivés ou non, habitant les villes ou les campagnes, cherchent avidement dans les livres ou sur les écrans?

Je me demande si ma réponse est la bonne. Je vous la donne pour ce qu'elle vaut. Pour moi, cette fureur d'assister, par la lecture, par le cinéma ou par n'importe quel autre médium, à la vie d'autrui, tient à l'inquiétude de l'homme d'aujourd'hui, au malaise qu'est le sien dans un univers où il ne se sent plus d'attaches solides.

Pendant des siècles, chacun, dès sa naissance, a plus ou

moins connu sa place dans la société, comme ses limites, et il y avait, pour l'aider à se résigner ou à aller de l'avant, des règles religieuses ou sociales dans lesquelles il avait foi.

Le bon et le mauvais, la grâce et le péché, étaient nettement délimités, comme l'étaient les classes sociales et les rapports entre les diverses professions.

Ces barrières-là, nous les avons plus ou moins consciemment abattues et l'homme d'aujourd'hui doit trouver en lui-même des réponses qui lui étaient autrefois fournies par des dogmes.

Notre homme trouve-t-il toujours ces réponses? Je ne le pense pas. Il est inquiet. Psychiatres et psychanalistes découvrent chez presque chacun des complexes d'infériorité et des complexes de culpabilité.

Qu'est-ce qui est bon? Qu'est-ce qui est mal? Où doit-on commencer à être fier ou à avoir honte de soi-même?

N'est-ce pas la réponse à ces questions-là que cherche le lecteur de romans, le spectateur de cinéma?

N'est-ce pas, pour lui, un peu comme d'observer son voisin par le trou de la serrure?

Il veut savoir si ce voisin est comme lui, s'il a les mêmes tentations, les mêmes lâchetés, les mêmes faiblesses.

Cela le rassure d'apprendre ainsi qu'il n'est pas seul à ne pas toujours être fier de lui-même.

L'œuvre d'art, autrement dit, si j'ai raison, serait devenue une sorte de témoignage, témoignage dont nos contemporains ont de plus en plus besoin pour se rassurer.

Et cela expliquerait aussi la tendance du roman contemporain. Alors que, pendant des siècles, le roman ou le théâtre traitaient des rapports de l'homme avec les dieux, puis avec les héros, puis enfin avec les autres hommes, alors qu'en quelque sorte l'écrivain étudiait l'homme habillé, n'en sommes-nous pas arrivés à l'homme tout nu, à l'homme en proie à lui-même et à ses fantômes?

On fouille ses replis les plus intimes comme, en biologie, on s'efforce d'aller jusqu'au noyau premier de la matière vivante.

Les dogmes, les principes, les lois mêmes sont remis en question et il n'y a plus que des êtres qui s'interrogent avec angoisse et qui, lorsqu'ils le peuvent, interrogent les autres.

Nous ne leur apportons pas de réponses, certes. Nous ne sommes que des hommes, nous aussi, et je me demande parfois si, ce qui fait l'artiste, dans quelque domaine que ce soit, n'est pas d'être capable de tout vivre, de tout sentir, de tout souffrir, le meilleur et le pire?

Balzac ne disait-il pas que c'était épuisant pour lui de suivre deux amants dans la rue, parce qu'il ne tardait pas à

partager leur exaltation, leurs joies et leurs déchirements?

Ni Balzac, ni ses successeurs n'ont apporté, je le répète, les réponses apaisantes, et, sans doute, les écrivains de demain ne les apporteront-ils pas plus que les biologistes ne découvriront le secret de la vie.

Mais n'arrive-t-il pas que, de lire un livre, de voir une pièce de théâtre ou un film, on se sente moins seul et moins misérable?

Et, s'il en est ainsi, quel magnifique et effrayant métier est le nôtre!

★

GIUSEPPE UNGARETTI

Né en Égypte, à Alexandrie, en 1888. Études de Lettres à Paris. Fait la guerre sur le Carso, puis sur le front de Champagne. Son œuvre poétique comprend principalement : le Port enseveli *(1916),* Sentiment du Temps *(1933),* la Douleur *(1946),* un Cri et des Paysages *(1954). Actuellement, Ungaretti est titulaire, à l'Université de Rome, de la chaire d'histoire de la littérature italienne moderne et contemporaine.*

Je ne sais si l'on peut définir la poésie. J'ai toujours pensé, quant à moi, qu'elle est indéfinissable et qu'elle se manifeste au cœur du langage lorsque les choses auxquelles nous tenons le plus, qui nous ont le plus agité et tourmenté, qui touchent aux raisons mêmes de notre existence, nous apparaissent dans leur plus humaine vérité; mais dans une vibration qui semble presque dépasser les forces de l'homme et qui n'est jamais le fruit de la tradition ni de l'étude, bien qu'elle s'abreuve à ces deux sources. La poésie est donc, selon moi, un don, comme on dit couramment, ou mieux : le fruit d'un instant de grâce, dans lequel entre aussi, surtout dans les langues de vieille civilisation, une quête patiente et désespérée.

Aussi y a-t-il en poésie autant de manières qu'il y a eu et qu'il y aura de poètes, c'est-à-dire une infinité!

Voilà déjà trois points éclaircis : la poésie appartient à tous; elle naît d'une expérience strictement personnelle; elle doit donc, dans son expression, porter le sceau unique de l'individualité qu'elle exprime, et présenter, en même temps, ce caractère d'anonymat qui est la marque de la poésie, et qui la rend accessible à tous les êtres humains.

Ces points ont pour moi, dès le début de mes travaux, constitué une proposition on ne peut plus évidente.

Il faut bien se persuader de cela : à notre époque, dans les dix premières années du XXe siècle, il était légitime que les jeunes eussent le sentiment que le discours était à reprendre depuis les origines, et que tout était à reconquérir.

Les Futuristes auraient vu juste s'ils n'avaient porté leur attention sur les moyens que la science met à la disposition de l'homme, plutôt que sur la conscience même de l'homme dont l'esprit doit dominer ces moyens. Ils se trompaient lorsqu'ils s'imaginaient que, de la destruction, pût sortir je ne sais quelle vertu, quelle dignité. Ainsi se berçaient-ils de l'illusion que, pour lui rendre quelque efficacité et quelque prestige, il fallait également détruire la langue.

Au cours de la guerre — de la première guerre mondiale — où ma vie fut mêlée à tant de souffrances et d'épouvante, je découvris un sentiment primitif et direct de la nature. Toute chose s'identifiant à l'essence cosmique, le soldat lui-même, aux prises avec le chaos et la mort, devenait un être lucide à l'extrême. Cette lucidité, doublée d'une grande passion de solidarité fraternelle, me révéla ma mission de poète, si toutefois il m'est permis de parler d'une « mission » que j'aie à remplir dans les lettres italiennes, et en admettant que j'en sois digne !

Ainsi naquirent dans la tranchée mes premières poésies recueillies, en 1916, dans un petit livre *le Port enseveli* qui fut réédité par la suite, en 1919, avec d'autres poésies, antérieures ou plus récentes, sous le titre *la Joie.*

Dans les années qui suivirent cette première guerre mondiale, mon intérêt se porta sur les problèmes du langage. J'avais, avant, essayé d'établir un rapport entre la tension rythmique du mot et la qualité de sa signification. A l'époque qui suivit l'élaboration de *la Joie,* j'étais porté à me livrer à des études plus complexes sur l'unité verbale.

La métrique joue. en poésie, un rôle considérable, mais ce seul rôle sera toujours subordonné, comme l'est fatalement toute technique, au discours humain. Le fait capital dans le discours humain c'est ce que l'on a à dire en vue de se connaître soi-même et de se faire connaître des autres. Si je méditai alors sur la métrique, c'est moins par goût pour le progrès technique en lui-même que pour ses rapports avec la mémoire.

Un mot qui a des siècles d'existence, et dont la longue histoire reflète tant de choses diverses, établit entre nous et des êtres disparus un étonnant dialogue pour vivifier et secourir notre douleur. Le mot chargé d'histoire pouvait me faire suivre, dans leur secret, les vicissitudes millénaires du peuple industrieux et tragique auquel j'appartiens. C'est

ainsi que je compris que la substance dont devait se nourrir ma poésie était la mémoire.

Sentiment du temps, recueil des poésies que j'écrivis entre 1919 et 1935, est né de cette conviction. Un autre recueil : *la Douleur*, comprend les poèmes qui ont lentement mûri en moi de 1935 à 1946. Ces œuvres sont comme la suite des recherches qui m'ont dicté *la Joie* et *le Sentiment;* mais la tragédie humaine y est plus consciemment vécue ; mes croyances personnelles prennent ici une expression plus décisive ; et peut-être la forme elle-même, plus grave, et bouleversée jusque dans ses racines par le martyre du cœur humain, a su se rapprocher davantage de cette vérité absolue que la vraie poésie a pour ambition de percevoir et de faire percevoir.

Dans *Terre promise*, dont j'ai publié des fragments en 1950, et dans *Un cri et des paysages*, paru en 1954, je m'efforce de me perfectionner dans la voie tracée par *Sentiment* et *la Douleur*.

Après un travail de quarante ans consacré à la poésie, la conclusion que j'en tire en toute humilité est la suivante : la mémoire conduit à la poésie parce qu'elle inspire à l'homme et à la parole ce désir de renouvellement de l'univers, but de ce long voyage d'expiation que l'humanité poursuit sur la terre. L'aspiration suprême de la poésie est d'accomplir par le mot ce miracle d'un monde ressuscité dans sa pureté originelle et resplendissante de félicité. Dans les instants privilégiés des poètes privilégiés, les mots atteignent parfois à cette beauté parfaite qu'était l'idée divine de l'homme et du monde dans l'acte d'amour qui les créa.

★

GÜNTHER WEISENBORN

L'écrivain allemand Günther Weisenborn est né à Velbert en 1902. Ses œuvres furent condamnées sous Hitler; on les brûla. Réfugié quelques années en Amérique, Weisenborn en revint en 1937, pour entrer dans un groupement de résistance au national-socialisme. Il fut arrêté et emprisonné en 1942. Il est essentiellement dramaturge. Il a collaboré avec Bertold Brecht à la composition de la pièce Mère, *d'après Gorki. Citons quelques titres de ses œuvres :* Barbares, la Fille de Fanô, le Troupeau solitaire, la Ballade de Eulenspiegel *et* le Gros Pompanne. *Weisenborn travaille au renouvellement de l'art dramatique.*

Lorsqu'au cours de l'été 1945, devenu maire d'une ville de Saxe, je regagnai Berlin à bord d'une invraisemblable locomotive, j'avais en tête le canevas d'une pièce de théâtre directement inspirée par mes années de captivité et dont je connaissais d'avance toutes les répliques pour les avoir cent fois répétées au cours des interminables nuits dans les baraquements du camp. La pièce s'intitula *les Illégaux* et révéla pour la première fois au monde l'existence d'un authentique mouvement de résistance allemand. A cette pièce succédèrent une sorte de journal très personnel, *Mémorial*, puis un ouvrage purement historique et documentaire, *la Révolte du silence*.

Ces trois ouvrages ont en commun d'être consacrés à la résistance antinazie vue à travers mon expérience personnelle, c'est-à-dire à la lutte solitaire menée par quelques-uns contre ce Goliath au manteau de sang, aux pieds duquel les peuples tombaient en pleurant d'un bout de l'horizon à l'autre.

Cette expérience de la résistance n'est cependant pas mon unique source d'inspiration. Il faut citer également les études de médecine et plus précisément d'anatomie qui me donnèrent le goût de la vérité exacte et sans fard ; la musique — celle exclusivement qui relève du style baroque — enfin le théâtre, lieu de l'exemple offert en représentation, de l'analyse devenue spectacle, de la prise de conscience en quelque sorte figurative que tout un peuple acquiert de lui-même sur une scène.

Par la force des choses l'auteur dramatique que j'étais adopta successivement les points de vue les plus divers sur notre pauvre univers en décomposition : point de vue d'un hors-la-loi, d'un fugitif, d'un prisonnier, et aujourd'hui, point de vue d'un militant qui lutte de toutes ses faibles forces contre la démence collective, contre ces redoutables colosses, l'ignorance, la bêtise. Opposer l'action humaine — dans mon cas l'action *littéraire* — au mensonge qui s'identifie au mépris de l'homme, tel est le devoir qui me semble inéluctable.

Je viens de terminer un drame, *Lofter ou le visage perdu*, directement inspiré de *l'Homme qui rit* de Victor Hugo. Bientôt va paraître aux éditions Desch un roman, *le Château de sable*, qui est une peinture de Bonn, la capitale fédérale, et qui s'efforce de percer le masque des puissants du jour. Or, c'est ce même souci de vérité, de véracité qui a inspiré mes œuvres précédentes, qu'il s'agisse de *la Ballade d'Eulenspiegel*, de *Federle* et du *Gros Pompanne*, de mon roman *la Fille de Fanô* ou de *la Furie*. C'est simplement chaque fois une tentative pour saisir les faits tels qu'ils sont, pour voir

le monde avec des yeux neufs dénués de préjugés, comme l'a fait avec une grandiose simplicité le grand Montaigne. N'importe quel écrivain a le droit de faire cette tentative. Encore faut-il qu'il ait la force de faire usage de ce droit, non sans adopter en même temps le recul indispensable sans lequel il n'est pas de style littéraire.

Quand je parle de véracité, je veux dire : véracité de l'écrivain à l'égard de sa propre conscience ; véracité à l'égard de l'univers qu'il prend comme objet ; enfin véracité dans chacune des moindres phrases qu'il écrit.

Il s'agit donc d'une véracité à la fois d'impulsion et de contrôle. Le conflit entre littérature engagée et littérature intemporelle est à mon avis tout à fait oiseux, puisqu'il ne nous appartient pas de distinguer les œuvres qui dureront de celles qui sombreront dans un oubli total. Au reste les représentants de ces deux courants nous ont livré des chefs-d'œuvre d'égale valeur. Pourtant je ne peux m'empêcher de voir dans l'immense faveur dont jouit en Allemagne la littérature intemporelle un redoutable danger. Il n'est que trop certain que la *quantité* des œuvres intemporelles doit correspondre à une *qualité* des auteurs.

Étant donné l'atmosphère surchauffée créée en Allemagne par le conflit entre l'Est et l'Ouest, les moindres mots de chaque écrivain sont l'objet de commentaires et d'interprétations qui sèment le trouble dans l'esprit du public et parfois aussi dans l'esprit des auteurs eux-mêmes qui sont alors tentés, après des expériences pénibles, de se réfugier dans la sphère intangible du rêve et de la poésie pure. Le clan des authentiques irréalistes a d'ailleurs été souvent rallié par de nombreux polémistes, fatigués par la lutte, et aussi par des écrivains impuissants qui masquent leur indigence sous la dentelle d'une préciosité verbale. Ces derniers ont généralement un arsenal d'images et de métaphores beaucoup trop riche pour eux : ils vivent au-dessus de leurs moyens réels.

S'il existait en Allemagne un parlement littéraire, on verrait s'y dessiner deux partis principaux, d'une part les byzantins, les polémistes fatigués et aussi les authentiques poètes caractérisés par une attitude résolument irréaliste. D'autre part les réalistes, qu'il s'agisse de simples reporters ou de poètes véritables, unis par leur antipathie pour l'irréalisme.

Il y a dans les lettres allemandes une tradition d'obscurité pesante, de pensée aux contours flous, de flirt biologico-panthéiste avec la grande nature, la voix du sang, etc., que contrebalance rarement un souci d'esprit critique et de lucidité. La vérité pure, la véracité — aussi dure qu'elle soit

à entendre — nous manque davantage aujourd'hui que cette vénérable tradition de la pensée brumeuse. Des idées bien définies, une pensée exprimée en mots simples nous sont plus indispensables que les vieilles conventions littéraires qui prétendent faire jaillir encore une étincelle de concepts usés et vidés de leur contenu. La jeunesse exige pour chaque concept une définition claire et distincte ; elle hausse les épaules en face des déclamations hypertrophiques des grands ténors des lettres et de la pesante jovialité de soi-disant spécialistes de la jeunesse qui ne se lassent pas d'écrire pour un public qui les ignore : l'adresse est fausse, leurs lettres n'arrivent jamais.

Pourtant des décombres sanglantes de notre ancienne littérature surgissent à tout moment de nouvelles possibilités artistiques. Ne nous attardons pas à faire la géologie de ces vieilles couches sédimentaires : ces possibilités nous montrent le chemin, elles nous attendent, elles nous enseignent une esthétique de la lumière précise, de la forme sobre et riche, d'une espèce de beauté encore insoupçonnée, de contenus bouleversants. Ces possibilités nouvelles ne demandent pour se dévoiler qu'une soumission pure et simple à la raison, cette reine déchue et méprisée par la littérature allemande, toujours éclipsée par les rêves fumeux et dorés de nos visionnaires au rabais.

Ces nouvelles possibilités sont naturellement fermées aux vieux adorateurs du « cœur », de ses mystères et de ses profondeurs mélancoliques. Pourtant qui donc a exploré les profondeurs du réalisme pour lequel ils ont un si grand mépris? Ils préfèrent aussi les mirages rétrospectifs du passé aux dures réalités du présent. Regardez-les sourire à Thomas Mann et approuver les raffinements les plus stériles, du moment qu'ils se parent du masque de Kafka. Ici l'impasse est irrémédiable.

Et maintenant où donc en sommes-nous? Qu'on me cite une seule phrase des grandes époques du théâtre, qu'il s'agisse du théâtre antique ou des drames élisabéthains que les contemporains n'étaient pas en mesure de comprendre sans difficulté? Aujourd'hui nos visionnaires secouent sur la scène des cocktails soporifiques et masquent leur indigence derrière des obscurités verbales, en fidèles tenants de l'esthétique de l'absurde. En vérité ils chassent l'homme du théâtre.

Un peuple doit retrouver tous ses grands problèmes sur la scène de son théâtre ; toute sa sensibilité doit exploser dans cet espace compris entre la rampe et les derniers rangs de la galerie. L'histoire nous enseigne que chaque époque nouvelle provoquait l'apparition sur la scène des théâtres d'une

provende de contenus nouveaux. Ces contenus apparaissent d'abord sous une forme naïve et fruste. Lorsque l'époque atteint son apogée les contenus qu'elle implique trouvent leur expression formelle la plus parfaite. Puis lorsque l'époque décline, les contenus refroidissent, s'appauvrissent, tandis que les formes libérées et vidées prolifèrent en un jeu gratuit et précieux.

Certains écrivains estiment qu'il importe avant tout que chaque phrase soit immédiatement compréhensible à tout un chacun et qu'en aucun cas la poésie ne doit devenir une langue étrangère pour l'homme de la rue. D'autres écrivains au contraire n'ont cure du nombre de lecteurs capables de les comprendre et que toute expérience est valable du moment qu'elle sert un certain idéal politique. Un frisson nouveau apporté à une petite chapelle d'initiés par une rencontre de mots inédits leur paraît un objectif suffisamment valable.

Les deux points de vue peuvent se défendre dans l'absolu. Mais j'estime que dans la situation actuelle de notre civilisation, il est indispensable que tous les écrivains s'astreignent à une forme et à un style réalistes et simples, accessibles aux lecteurs les moins subtils. Il est temps de faire descendre la poésie des cimes neigeuses et virginales où elle s'est suffisamment confinée et de lui faire toucher le fond souvent fangeux de notre vallée de larmes et de rires où l'esprit de la masse humaine est livré sans le contrepoids d'aucun idéal aux jeux de la politique et de la violence. Le monde est en effervescence, et le temps n'est plus aux sublimes alchimies verbales de la poésie ésotérique. La poésie doit demeurer en contact étroit avec la masse pour lui faire subir pleinement son action bénéfique. Les temps modernes nous ont enseigné une grande leçon : chaque fois que la poésie s'est approchée du peuple, elle l'a profondément transformé. Le rôle du poète n'est pas de fournir à quelques mécènes fortunés leur ration de visions et de frissons. Etre poète, c'est toucher l'homme, transformer sa vie.

Je dirai, pour résumer ma pensée, que l'écrivain, le poète, doivent être — à mon avis — des pièces essentielles, des pièces motrices dans l'organisme populaire. La qualité culturelle d'un peuple se mesure au degré de respect que lui inspirent ses poètes. Tout est perdu lorsque la voix des médiocres, des faiseurs, des « stars » couvre celle des véritables créateurs, des authentiques poètes. Ces poètes ne manquent pas pourtant, ni le dévouement, ni la joie de donner une expression poétique à tout ce qu'il y a dans le cœur du peuple.

Qu'on me permette, pour conclure, de citer quelques lignes

d'une profession de foi du poète que j'ai récemment écrite à Berlin :

« *Poète, je suis un vaste champ labouré et fécondé à foison par les vaines paroles de tous les hommes. Un vaste champ où croissent ensemble l'ivraie et le froment, un champ aussi vaste que l'humanité, un homme qui agit avec les mains de tous les hommes. Le vent incline à perte de vue les épis de mon champ et le ciel étoilé referme sur moi son velum infini.*

« *La pluie peut bien me percer jusqu'aux os. Ce sont les os de l'humanité tout entière qui sans cesse renaissent et retombent. Quiconque aime les hommes m'aime ensemble avec eux, et la tristesse du moindre d'entre eux me pénètre le cœur. Le vent incline à perte de vue les épis de mon champ et le ciel étoilé referme sur moi son velum infini.*

« *Et quand même la mort m'envelopperait de ses bandelettes dorées, mon sourire aux hommes ne s'effacerait pas de mon visage. Car rien ne s'arrête avec la mort d'un seul, et les générations disparues sont porteuses des plus belles moissons. Le vent incline à perte de vue les épis de mon champ et le ciel étoilé referme sur moi son velum infini.* »

Nous avons choisi la part essentielle de quelques *Préfaces pour la Radio* que, dans les limites de la Revue, nous ne pouvons reproduire intégralement.

IVO ANDRITCH

Né en Bosnie en 1892. Carrière diplomatique. La Chronique de Travnik, Il est un pont sur la Drina *(Ed. Plon, coll. Feux Croisés)*, la Demoiselle *ont pour thème et pour cadre la Bosnie, son histoire, ses traditions ses légendes.*

Tandis que certaines langues sont dites universelles, d'autres sont peu connues. Obstacle infranchissable. Jusqu'à ces dernières années peut-être. Mais il semble que depuis peu, on se mette à leur réserver, ainsi qu'aux peuples dont elles sont le moyen d'expression, la place qui leur est due. Ivo Andritch s'en félicite :

« *Lors de la publication de mon premier roman en français, je suis venu passer deux semaines à Paris et j'ai eu le plaisir de nouer des rapports avec le monde intellectuel et littéraire de Paris. Les entretiens étaient variés, francs et, au moins pour moi, intéressants et utiles. De ces conversations j'ai emporté l'impression que les milieux d'artistes et les gens de science éprouvent un intérêt grandissant pour les cultures des autres nations, même de celles appelées « les petites ». Le type d'intellectuel qui vit enfermé dans son écorce, n'ayant besoin de personne et inaccessible à tout ce qui ne lui est pas familier, est devenu aujourd'hui assez rare.*

« *Et il n'est pas regrettable. C'est un fait incontesté qu'en Europe et ailleurs vivent des nations entières qui, sans être numériquement petites et moins encore négligeables par leurs tendances spirituelles, n'ont pas encore réussi à prendre place dans la grande communauté des nations évoluées. On pourrait les comparer à des taches sombres sur la carte culturelle du monde. Il est tout naturel que ces peuples veuillent établir des rapports avec d'autres nations et, par des traductions, leur faire connaître un peu leurs tendances spirituelles et leurs conceptions de la vie et du monde. Et c'est bien le Paris d'aujourd'hui qui est appelé à les y aider. Cette ville peut se vanter d'avoir été le centre mondial de la culture, et de l'être toujours.* »

★

ALEXANDRE ARNOUX
de l'Académie Goncourt.

Né en haute Provence, à Digne, en 1884, Alexandre Arnoux est resté profondément marqué par les lieux où il passa sa jeunesse. A l'aube de l'adolescence, les Chansons de Geste lues par divertissement lui fournirent le germe de *Huon de Bordeaux*, qui sera joué en 1922 à l'Atelier ; plus tard son goût de l'Espagne le poussera à adapter *Calderon*. Sa traduction du second *Faust*, ses *Rencontres avec Richard Wagner*, sont le fruit d'un séjour en Allemagne, à dix-huit ans. Les guerres, les occupations, son métier de correspondant au front, en 1939, lui apportèrent, depuis 1914, la matière de plusieurs de ses romans : *Indices 33*, *le Cabaret*, *Hélène et les guerres*, *Contacts allemands*. Quant à son don de féerie, il en rend grâce à quelque grand-mère ou compagnon populaires, conteurs riches de poésie et d'images. La fréquentation enfin de mathématiciens et de physiciens éminents l'a poussé à écrire son *Bilan provisoire*, (1) spéculation métaphysique de l'histoire de la science pendant un demi-siècle.

Alexandre Arnoux se juge composé d'une substance assez plastique que modèlent les lieux, les hommes, les influences de l'époque. « *Ma propre essence m'échappe*, dit-il... *Je n'appartiens pas à la race de ces héros violents et entiers qui foncent opiniâtrement et aveuglément à travers un univers qu'ils regardent à peine, pour lequel le monde où ils baignent, la société de leurs frères n'ont qu'une existence fantomatique... J'aurais fait un mauvais apôtre et un dictateur déplorable. Je n'en éprouve ni fierté ni humiliation, Je suis ce que je suis, cela suffit à la fois à mon contentement et à mon malheur.*

« *Seulement voilà, qui suis-je? Une certaine indétermination ne me déplaît pas. Si je me connaissais absolument, quelle raison aurais-je de continuer à vivre, de persévérer dans un état où ne m'attendraient plus l'étonnement et la surprise, où ma curiosité tomberait en léthargie, où je devrais renoncer au désir, à l'angoisse et à la découverte? Aucune. Et, sans compter les innombrables énigmes que nous propose mon siècle, j'en représente moi-même une assez singulière et composite pour que je m'y intéresse parfois, sans excès du reste. Si je pratique volontiers la maxime de Socrate :* Connais-toi toi-même, *j'y ajoute, par nonchalance et par prudence, ce correctif :* mais pas

(1) Édit. Albin Michel.

trop. *Je ne souhaite pas m'immobiliser dans ma contemplation.* »

Mais cette multiplicité probable de l'être n'est sans doute pas le privilège — ou le mal — du seul écrivain, jouet des circonstances : « *Peut-être est-ce le sort commun de tous les hommes, et peut-être chacun de nous, embrouillé dans ses contradictions et ses controverses intérieures, n'apparaît-il qu'aux autres, qui ne le voient qu'en gros, comme un individu caractérisé et relativement simple. Voilà du moins ce dont j'essaie de me persuader, ce que je me propose comme hypothèse encourageante et prétexte à consolation.* »

★

BERNARD BARBEY

Diplomate et écrivain. Né à Moncherand le 2 juillet 1900. Etudes à Genève et Lausane. Nouvelliste, essayiste et critique. Depuis 1945, attaché culturel à l'Ambassade de Suisse en France. Membre du Comité national suisse de l'U.N.E.S.C.O.

Bernard Barbey raconte d'abord comment il rencontra au *Bœuf sur le toit* Bernard Grasset qui publia aux *Cahiers Verts* son premier livre, *le Cœur gros*. Débuter dans les lettres était, à cette époque, pour les jeunes hommes, une aventure facile en apparence. Toutefois, les illusions tombèrent vite. M. Bernard Barbey fut journaliste, critique, directeur littéraire. Officier aussi dans l'armée suisse. Il voyagea et son horizon s'élargit. Il a, depuis la guerre, publié plusieurs livres. Il avoue cependant n'avoir ni le loisir ni le goût de se plier aux disciplines qu'exige de nos jours une carrière d'écrivain :

« *Mais je crois que j'écrirai encore : un roman, sans doute, peut-être des mémoires.*

« *Cependant, pour être tout à fait sincère, je dois reconnaître que la primauté du livre sur les autres modes d'expression, la préférence donnée à la chose écrite et imprimée, ne me paraissent plus aussi évidentes et indiscutables qu'autrefois. Quand je vois un film de Fellini, par exemple* (la Strada, les Nuits de Cabiria), *je pense que, de nos jours, l'artiste créateur peut s'exprimer par les combinaisons infinies de l'image, de la parole et de la musique, d'une manière plus éloquente encore que par la suite et la vertu des seuls mots assemblés : narration, description, dialogue.*

« *Si j'étais libre de mon temps, libre de choisir mon producteur, mon cinéaste et mes interprètes, c'est un film que j'entre-*

prendrais. Mais un film conçu et, pour ainsi dire, tourné à la première personne. Le héros, qui en serait le narrateur, resterait invisible. On verrait par ses yeux, tantôt lucides, tantôt troublés : on entendrait par ses oreilles le son de sa propre voix, de la voix des autres et les bruits du monde. Peut-être apercevrait-on ses mains, serrées sur le volant ou posées sur une épaule, son ombre portée sur un mur ou sur la route. Dans cette forme inédite ou à peu près (du moins je le crois), je trouverais à la fois une grande liberté et une servitude féconde. Mais, à l'origine de ce film, il y aurait tout de même un manuscrit. Ce serait donc, encore, un travail d'écrivain. Je voudrais m'y essayer. J'y parviendrai peut-être, avec des si... »

★

CHARLES BAUDOIN

Se connaître, c'est d'abord reconnaître ! Reconnaître son appartenance à une race, une histoire, une civilisation, reconnaître ses maîtres, ceux de l'école et ceux des livres. A quinze ans Charles Baudoin rencontre le Hugo de *Dieu* et de *la Fin de Satan*, à dix-huit ans Rousseau et Pascal, Tolstoï et Nietzsche ainsi qu'Emerson. Puis au seuil de sa vie adulte deux figures le marquent profondément : Carl Spitteler qui lui apprend ce que peut être la grande épopée moderne, et Romain Rolland dont l'appel *Au-dessus de la mêlée* est un moment de la conscience européenne.

Enfin il découvre Freud, ce fanatique de vérité avec qui il est impossible d'éluder le choc entre les leçons idéales des poètes et l'investigation scientifique la plus impitoyable de son monde intérieur. Et comprenant qu'il ne sert à rien de flirter avec la psychanalyse, ce que fit le surréalisme, condamné par là au faux-semblant et à l'à peu près, Charles Baudoin se réveille un jour psychanalyste :

« *Je dois dire que l'expérience fut concluante,* ajoute-t-il. *Non seulement le monde de la* Dichtung, *qui est celui du rêve ne s'évanouissait pas à cette lumière crue, mais en le fouillant, elle en découvrait la solidité, elle en accusait le relief. Rien dans un sens n'était plus vrai que le rêve : la* Dichtung *était* Warheit. *Et les efforts de nos grands poètes, de Hugo à Spitteler, en passant par les maîtres du symbolisme et par Wagner, pour enclore des vérités essentielles dans le symbole magnifique du mythe, allaient dans la ligne où s'engageait une nouvelle science de l'âme (...). Je reconnaissais avec Charles Odier que l'analyse en quelque sorte biologique de l'esprit laisse subsister au-delà des* fonctions, *les* valeurs. *Je pouvais dans cette perspective*

m'essayer à une psychanalyse de l'art, *et plus tard à une* psychanalyse du symbole religieux (1), *avec la conviction que l'analyse éclairait sans les détruire soit les valeurs esthétiques, soit les valeurs religieuses.* »

Plus loin Charles Baudoin constate qu'il y a aujourd'hui un mythe du moderne qui est un nouvel avatar, moins heureux, du mythe déclassé du Progrès dont se nourrirent les deux derniers siècles. « *La différence*, dit-il, *c'est que le progrès se mesurait en fonction d'un idéal, dont il s'agissait de se rapprocher, tandis que le moderne, ayant perdu en route l'idéal, le but, ne peut plus se mesurer qu'en records, ce qui conduit au monde de* l'absurde, *notre monde. La vitesse en est le dieu le plus visible, parce qu'elle est le record le plus facile.* »

Et il ajoute : « *Ce monde, je n'ai pas enseigné de le bouder, puisqu'après tout il est notre, et que c'est là que bat notre sang; mais je ne l'ai accueilli lui et ses slogans qu'avec réserve et circonspection (...). Mais si je m'interroge bien, je continue de me sentir plus à mon aise à fréquenter les dieux de l'Olympe, voire les idoles polynésiennes, qu'à coudoyer l'homme de la rue bui lit le journal, fait la queue et acclame les vedettes.* »



GÉRARD BAUER
de l'Académie Goncourt

Très connu comme un de nos meilleurs chroniqueurs parisiens, Gérard Bauer est aussi, comme membre de l'Académie Goncourt, un des spécialistes les plus écoutés de la vie littéraire française.

Ayant choisi d'être journaliste chroniqueur, Gérard Bauer énumère les dangers auxquels ce métier expose, les limitations qu'il impose. Mais il affirme aussi que cette carrière lui a permis d'exercer sa curiosité dans tous les domaines qui l'attiraient, et librement : « *commenter, c'est dominer.* »

« *Un penchant que j'avais su reconnaître en dépit de ma jeunesse, m'inclinait vers cette vocation : le goût d'être un témoin et de donner à ce goût son champ le plus vaste. Le voyage et la chronique allaient en être le moyen et l'expression. Sans le journalisme et les déplacements qu'il permet, je n'eusse jamais autant couru de pays que je l'ai fait; sans la forme d'activité qu'il consacre, les relations écrites dont il se compose, je n'aurais pu me maintenir, une vie durant, dans cette position d'observation qu'on a pu prendre pour du dilettantisme, qui était*

(1) Édit. Fayard 1957.

à vrai dire le besoin de connaître, d'enrichir mon expérience dans l'observation de l'événement et des hommes. Si j'ai inscrit en exergue à un petit livre de voyages, l'Europe sentimentale, *ce conseil que Stendhal écrivait à sa sœur Pauline : « Je voudrais te voir voyager... Il faut secouer la vie, autrement elle nous ronge », c'est qu'il précisait un vœu qui, dès mes premières résolutions, a guidé mon choix et ma volonté.*

« J'ai voulu voyager léger dans la vie et garder le plus possible à ce que je devais écrire cette absence de pesanteur; mais ne pas s'encombrer implique de savoir choisir et d'avoir déjà beaucoup acquis. Je n'ai donc cessé de lire et d'apprendre dans l'entre-deux de mes expériences : autre voyage, celui-là immobile, parmi les livres. Je les ai beaucoup aimés pour ce qu'ils ajoutaient à mon savoir, tout en m'engageant parfois à la rêverie et me portant vers de nouveaux désirs. Ainsi ai-je pu conduire sur deux plans ma curiosité, ma familiarité du réel et de l'imaginaire. »



ANDRÉ BEUCLER

Fils d'un universitaire détaché à Saint-Pétersbourg, André Beucler a publié en 1925 son premier roman, la Ville anonyme, *suivi d'une vingtaine d'autres ouvrages, sans compter plusieurs traductions. Journaliste, conférencier, il porte un vif intérêt au cinéma et à la radio. Lauréat de la Fondation Blumenthal en 1928, il a appartenu en 1939 au Cabinet de Jean Giraudoux, alors haut commissaire à l'Information.*

Ayant rappelé ses débuts, ses « *vagabondages* » à travers Paris, ses lectures, André Beucler note comme un moment capital de son existence sa rencontre avec Léon-Paul Fargue un soir de 1924 :

« Il est toujours délicat de parler de soi, mais enfin on sait mieux qu'un tiers ce que l'on est et ce que l'on tente. C'est donc à moi de préciser que, presque toujours dans mes récits, mais principalement dans le premier et dans le dernier, je fais vivre des métamorphoses, des bouleversements que je devine dans l'air et dans les esprits, dans les mœurs, dans les relations, dans le décor général; je les fais vivre par des personnages réels. Je ne dis pas que je les connais, que je les choisis dans mon entourage. Non. Ils sont réels parce qu'ils ressemblent à ceux que j'observe, parce que je travaille d'après nature, comme un peintre, au restaurant, dans un compartiment de chemin de fer,

au spectacle, en visite. Je copie des gestes, mais aussi des lieux. Je vais toujours examiner à Paris et en province les endroits et les demeures où je fais vivre les héros. Je tiens compte des sens uniques, du nombre de bancs d'un square, de l'heure de départ des trains. Les personnages une fois créés, pourvus de famille et surtout ressemblant à des personnages que je rencontre ou que j'observe, je les pousse dans une idée que j'ai et qu'ils endossent. Une idée qui est presque toujours la même.

« Ce qui me saisit, c'est le déroulement incessant du film que nous vivons. Je sens venir l'automne, d'autres spectacles sur les colonnes Moriss, d'autres chapeaux sur la tête des femmes, d'autres livres aux devantures, d'autres façons de s'exprimer. Et mes personnages aussi, dans ce tourbillon que nous pourrions certainement surprendre, si nous pouvions seulement concevoir des sensibilités ralenties ou accélérées... mes personnages vivent les aventures que je leur prête au milieu d'un Paris qui change (s'ils sont Parisiens), d'un Paris qui aura d'autres partis politiques, une autre situation dans le monde, où même la jeunesse est déjà une autre jeunesse.

« ... Ce sont les hommes que je vois changer en eux-mêmes, et je crois que c'est la première fois. Nous vivons un moment où, en tous domaines, nous nous apercevons que la contrefaçon et l'imposture ont autant de chances, autant de valeur, autant de réalité, que le vrai. Tout est à la fois interchangeable et sur le même plan. Voisinent aujourd'hui sans gêner personne : le limité et le rudimentaire, l'inestimable et le médiocre.

« On me dira que je m'intéresse aux sensibles, aux inadaptés. C'est-à-dire que l'on trouve facilement à tous les étages de la société de ces sortes de rebelles inoffensifs, qui attendent peu de l'univers et peu de leurs semblables, qui attendent peu de l'avenir aussi, car ils le subodorent, qui n'entrevoient aucune conclusion, et que le monde de demain, les saisons, l'automation, la vie publique, la vie intime, l'univers humain, les relations de demain, que tout cela ne sera pas plus habitable, pas plus réussi que le monde d'aujourd'hui, malgré ce qu'on dit, ce qu'on fait... et qui n'est presque rien, en profondeur. Qu'il n'y aura jamais de bonté, de poésie, de douceur... de paix. C'est avec de tels êtres que je désire correspondre, au fond, par l'intermédiaire de mes personnages. »

★

FÉLIX BRAUN

Né le 4 novembre 1885, Felix Braun est docteur en philosophie, membre du Pen-Club autrichien et de l'Académie des Arts d'Autriche. Il a reçu en 1947, le Prix

d'Honneur de la Ville de Vienne et, en 1951, le Prix national de littérature.

Ayant écrit son premier poème à sept ans, Felix Braun, qui reconnaît devoir beaucoup à Hoffmansthal, à Rilke, à Max Mell, constate que les poésies « *ont accompagné toute sa vie* ». Il a aussi écrit de nombreux drames en vers dont quelques-uns ont été joués. :

« *J'ai débuté par de petits récits, légendes romantiques, mais la poésie, trop aimée, émailla ma prose d'images fausses, d'exagérations de style et de maladresses. Ce fut Jakob Wassermann qui, avec sévérité, me rendit attentif à ces défauts. Il me conseilla de m'en tenir, plutôt, à la simple constatation des faits, sans les défigurer par des métaphores. Il m'incita à chercher le rythme intérieur de la langue, sans vouloir la forcer à simuler une originalité contraire à la vérité.*

« *J'ai composé de nombreux récits et six gros romans, et à chaque réédition, je me rendais compte, à ma honte, des insuffisances qui persistaient dans mon style. Mon imagination créait certainement de belles choses, mon esprit concevait de profondes pensées et, après de longs efforts, il m'a été donné de pouvoir décrire des paysages et des caractères; mais il arrive encore que mon style ne soit pas suffisamment limpide. Cette insuffisance pourrait s'expliquer par le fait que la prose ne connaît pas de restrictions, que le poète est obligé de les découvrir, alors que le vers l'aide à tracer des limites et à obtenir des harmonies.* »

Plus directement que dans ses œuvres d'imagination, M. Braun estime avoir montré ce à quoi il croit dans deux recueils d'essais *le Pays des muses* et *la Fleur de glace* dans ses traductions de *l'Imitation* et dans les poèmes de saint-Jean de la Croix.

« *Je crois à la vérité de l'Évangile, et je crois que son enseignement a la simplicité du : « Laissez venir à moi les petits enfants. » La voie qui mène du moi au Toi ne peut aboutir qu'en Toi et, alors, le moi est déjà au sein du Tout. Nous n'avons qu'un ennemi : notre propre moi. Toutes mes œuvres le disent. La mission du poète n'est pas de parler éthique, mais d'édifier une deuxième création qui continue à faire fructifier ce que Dieu a donné en partage à la première. Cette deuxième création ne peut naître de l'idée, elle naît d'un idéal entrevu; mais l'œuvre doit aboutir dans l'Idée, qui n'est autre que l'idée du Beau et du Bien de Platon. L'artiste aspire à s'en rapprocher le plus possible, sans jamais pouvoir l'atteindre complètement. Cette aspiration a aussi été et reste la mienne.* »

★

GEORG BRITTING

Né en 1891 à Ratisbonne sur le Danube. Fait la guerre. D'abord auteur dramatique et écrivain expressionniste, il publie un seul roman : la Vie d'un homme gras nommé Hamlet. *Sa réputation de poète est solidement établie. Ses recueils de vers sont :* le Fleuve, la Verte plaine du Danube, le Petit monde bavarois.

Sur un ton désinvolte et ironique (à l'égard de soi-même), Georg Britting résume les principaux événements d'une vie qu'il montre insouciante, quoique mêlée de beaucoup de malheurs :

« *J'ai visité des pays étrangers, la France, l'Italie, la Yougoslavie, l'Albanie. Je fus même en Afrique, pas longtemps hélas! une courte semaine, juste le temps de voir le désert, des caravanes et des scorpions. Les temps étaient faciles alors, surtout pour un célibataire. J'aime le vin, je l'ai toujours aimé, et j'en use non sobrement. Je fume les cigares noirs du Brésil et les minces virginias autrichiens. Je lis beaucoup, trop peut-être (mais est-ce donc possible?). J'ai récolté quelques prix littéraires, je suis devenu membre de plusieurs académies, et voici que, les années aidant, on parle d'une édition de mes œuvres complètes! On espère en tirer sept volumes, point trop gros, les deux premiers devant paraître incessamment. Et pourtant si l'on me demandait maintenant de dire en quoi consiste l'essence de la poésie, je serais aussi embarrassé que par devant...*

« *Depuis quelques années, je suis parvenu au niveau social correspondant à un appartement de deux pièces. Il s'agit d'une sorte de mansarde, au quatrième étage d'une maison donnant sur une calme place plantée d'arbres en face de l'église Sainte-Anne, au cœur de Munich. J'ai aussi une femme. Les heures m'apportent mêlés le son des cloches et les cris d'une famille de crécerelles qui gîtent sous mon toit.*

« *Mais l'essence de la poésie? Écoutez plutôt l'histoire du mille-pattes, à qui l'on demanda un jour comment il s'y prenait pour marcher, mille-pattes! Comment faire un pas sans les mêler toutes dans un affreux désordre? C'est simple, répondit l'animal, regardez-moi faire, vous comprendrez. Et le voilà qui s'élance en prenant bien garde qu'il a mille pattes et qu'il importe d'éblouir le questionneur. Mais il reste paralysé, hon-*

teux et confus, incapable d'avancer un pied, pris de vertige à l'idée qu'il faut coordonner cette multitude de mouvements...

« *Je suis ce mille-pattes. Pas plus sot qu'un autre, peut-être, mais assurément plus prudent, doutant de moi-même et de ma belle sagesse, et finalement repoussant les questions indiscrètes sous couleur de dédain.* »

★

EMILIO CECCHI

L'un des meilleurs essayistes italiens d'aujourd'hui, également spécialiste des littératures anglo-saxonnes et critique d'art. Auteur de *Poissons rouges, l'Auberge du mauvais temps* (essais), d'*Écrivains anglais et américains* (articles critiques), de *Et in Arcadia ego, Amérique amère, Périple de l'Afrique* (livres de voyages).

Emilio Cecchi cherche à définir la place de l'essai dans la littérature, particulièrement italienne :

« *A l'exemple des classiques, ce genre littéraire appelé l'essai, a donné en Italie des résultats plus que remarquables déjà dans le passé. Mais, eu égard à cette antiquité et à l'excellence de ses produits, on dirait qu'aujourd'hui parmi nous, Italiens, la conscience traditionnelle et technique propre à ce genre littéraire est plutôt incertaine et prématurée. Cela, pourrions-nous supposer, dépendrait de ce qu'en Italie, comme en d'autres pays latins, les survivances d'une certaine mentalité académique sont particulièrement tenaces, de celles qui font chérir les classements très nets et définis. Dans cet esprit on devrait admettre que le genre de l'essai, qui n'est pas récit, qui n'est pas lyrique, qui n'est pas drame et qui n'est pas non plus philosophie, est quelque chose d'ambigu et de polyvalent...*

« *Il est vrai que, contrastant avec cette intransigeance, nombreux sont les historiens et auteurs de traités de notre littérature qui apparentent l'essai à l'ancienne rhétorique, aux ouvrages didactiques, et aux diverses espèces de compositions entre la demi-poésie et le journalisme supérieur, ce qui comprend les éloges et les panégyriques, les descriptions de caractères, les notes et divagations de voyage, et les qualités diverses des petits poèmes en prose et des « prose d'art ». Il suffit de rappeler la récente réédition d'une précieuse anthologie d'*Oraisons choisies du XVIe siècle, *par Giuseppe Lisio, élève de Carducci, et de dire que l'auteur de la préface à ce volume, Gianfranco Folena, l'un des philologues les plus sensibles de la nouvelle génération, inscrit ces compositions oratoires justement dans le même genre que l'essai et que la « prose d'art ».*

★

JEAN COCTEAU
de l'Académie française.

« *Préface à quoi? Il serait plus sage de faire ma valise, et de me préparer aux adieux* », s'écrie aussitôt Jean Cocteau. « *Tout jeune, mon rêve était un rêve de gloire. J'ignorais que la gloire se paye fort cher et que plus on l'obtient plus on s'éloigne de ceux qui nous la donnent et plus on s'enfonce dans la solitude.* »

A propos de la chapelle de Villefranche, et de la salle des mariages de la mairie de Menton, il déclare notamment : « *Ne pouvant briser plus de vaisselle que lui* (Picasso), *ne pouvant me résoudre à la fuite dans l'abstrait, au contraire, il m'a fallu braver l'audace visible, et lui opposer les mystérieux entrelacs où le figuratif et l'imaginaire se nouent.* »

Puis il proclame hautement qu'il est libre, dans la mesure où le moi nocturne qui le commande l'y autorise. Libre, oui, mais de désobéir ! La désobéissance étant le seul vrai ressort de la jeunesse, puisqu'une nouvelle figure de l'art en contredit obligatoirement une autre. Encore regrette-t-il que notre époque soit à ce point désencadrée et sans directives, que chacun peut y faire ce que bon lui semble, ce qui implique l'impossibilité de désobéir.

Et il poursuit : « *Si mon fusil me blesse à l'épaule droite, je le porte à gauche, et je refuse d'admettre une époque où droite et gauche ont pris un sens péjoratif étroitement politique, où le moindre de nos gestes nous engage sur des terrains où nous ne posâmes jamais les pieds, parce que les profondes politiques de l'art exigent toutes nos forces.* » Ce qui l'amène immédiatement à protester contre ceux qui le traitent d'asocial : « *A cela je ne cesse de répondre par la haute parole de Gœthe : « Faire œuvre populaire est une insulte au peuple dont l'instinct est supérieur à la fausse intelligence des élites. C'est en se servant contre soi-même, qu'on risque d'atteindre le plus d'âmes fraternelles.* »

Cocteau déplore encore que le snobisme soit mort en devenant universel. Il n'y a plus de public, constate-t-il, tout le monde joue sur une seule estrade où l'on pousse indistinctement sous les projecteurs, les poètes, Miss Europe, les champions cyclistes et les chanteurs de charme. Mais il ajoute ailleurs : « *Je n'ai jamais prétendu être le premier, ni courir plus vite que les autres, seulement faire ma route à pied, sans*

avoir recours à l'autostopisme, même si les voitures de luxe m'éclaboussent. J'ai voulu être autre, *puisque poète, peintre, ou torero ont le même ennemi, le public, pareil à ce Manolette dont je dis dans un poème : « Autre il fut,* autre était son titre de noblesse. » *J'ajoute que je n'aime pas qu'on mélange les torchons et les serviettes, car je me vante d'être de la race suspecte des torchons, et non de la brillante famille des serviettes dressées en forme de mitres ou de bonnets d'âne (...). J'adore le mouvement qui déplace les lignes, et j'évite les écoles qui débutent par la révolte, et s'achèvent par le dogme, obligent à s'asseoir et à nier ce qui danse. Etre assis, voilà la grande fatigue! Voilà la crampe de l'âme!* »

★

PERNETTE CHAPONNIÈRE

Fille de l'écrivain genevois, Paul Chaponnière, Mme Pernette Chaponnière est née à Genève où elle a obtenu une licence ès lettres et un diplôme de bibliothécaire. Elle a publié plusieurs livres d'enfants illustrés souvent par elle-même, et collabore régulièrement au Journal de Genève. *Elle a également publié deux romans et plusieurs pièces de théâtre dont certaines ont été créées à Genève.*

Plutôt que de parler de son œuvre — bien petite encore selon elle — Mme Pernette Chaponnière aimerait mieux tourner ses regards vers les ouvrages futurs qu'elle brûle d'écrire. Sitôt publié, un livre ne vous appartient plus. Pendant des mois, des années on l'a senti naître et grandir, on l'a cajolé, avant de le déposer sur les genoux de l'éditeur. Et ce fruit aussitôt détaché, vous n'en savez plus le goût, il vit de sa vie propre. C'est cela qui est pour le romancier à la fois une joie et une inquiétude. Et Mme Pernette Chaponnière essaye de s'expliquer : « *Peut-être est-ce devant cette responsabilité que j'ai longtemps reculé. Le roman m'effrayait pour toute cette part de vie qu'il contient. J'ai attendu plusieurs années avant d'oser en écrire un. J'ai triché, en me lançant à corps perdu dans des articles, des nouvelles, des contes, des pièces de théâtre. Et puis une belle fois il a bien fallu reconnaître l'indéniable : des personnages étaient nés en moi, qui exigeaient de voir le jour. Je n'aurais pas de paix avant de m'être penchée sur leurs problèmes. J'ai donc écrit mon premier roman :* Toi que nous aimions. *Et je me suis aperçue avec terreur que j'étais*

devenue une romancière (...). Écrire pour les enfants, c'est quelque chose de charmant. Rien n'est plus simple à la condition d'admettre que cela est simple... un jeu délicieux et qui ne réussit qu'à la condition de rester ce qu'il est : un jeu! Mais faire un roman, c'est tout autre chose, l'imagination n'y est vertu que si elle s'appuie sur la vie. Certes elle part là aussi du plus petit tremplin. Il suffit d'un objet, d'un paysage, d'un souffle, d'une odeur, d'une parole fortuite pour déposer dans le cerveau de l'écrivain une graine qui ne demande qu'à germer. Certaines se dessèchent, d'autres poussent des racines, fleurissent, se développent.

« *(...) C'est ainsi que se forme un livre : à propos d'un détail, d'un rien qui peut-être, à un autre moment, ne vous frapperait même pas. Mais s'il vient à son heure, s'il trouve en vous un terrain propice à son développement, un personnage jaillit, crée aussitôt son climat, s'entoure d'autres personnages, le conflit naît... un nouveau roman verra bientôt le jour.*

« *Et puis non, cela n'est pas si simple, un roman ne se construit pas ainsi comme par miracle. Les personnages vous échappent, et s'en vont pirouetter à votre nez, indifférents à votre volonté. Les veut-on contraindre? le roman perd sa sève, devient comme mort, il y a des désespoirs, des repentirs, et ces affreux moments qu'on appelle des « blancs », où tout ce qu'on écrit semble vide et dénué de sens. Il y a des influences extérieures qui croisent votre pensée, des courants contraires.*

« *(...) Joie donc, ou tourment? Plaisir ou peine? Facile ou difficile?... Que vous dirai-je? Vous voyez, dès qu'on cherche à cerner la tâche de l'écrivain, on se contredit. Dès qu'on parle de son œuvre, on se ment à soi-même.* »

★

HEIMITO VON DODERER

Né en 1896, près de Vienne. Docteur en philosophie, membre du Pen-Club autrichien et de l'Institut d'histoire d'Autriche. D'abord poète lyrique, il se consacre bientôt au roman, à la nouvelle, et à l'essai. Ses deux derniers romans : les Fenêtres éclairées *et* l'Escalier du Struthof *qui font partie d'un vaste cycle*, les Démons, *lui ont fait franchir les frontières des pays de langue allemande.*

« *Un écrivain n'a pas de biographie!* » Pour Heimito von Doderer cette phrase est la seule clef qui permette de pénétrer sa propre biographie dont il ne consent à livrer que quelques

éléments purement extérieurs. Car dans un monde en pleine dégradation, la continuité de la vie d'un écrivain finit par ne plus être assurée que par l'œuvre elle-même. Et poussant cette idée, Heimito von Doderer s'attache à « *éclairer* » la genèse du roman.

Certes il ne nie pas l'importance de la technique littéraire, encore qu'il existe des cas où celle-ci ne joue guère. Pour lui, attaché aux moyens de la technique naturaliste, il ne concède à cette technique, maîtrise et plénitude, que dans la mesure où un écrivain, se faufilant dans un vêtement créé par son imagination, verra sortir ses bras de manches véritables. Et il cite à ce propos le cas de son roman : *Un crime que connaît chacun*, dont la sortie le 15 octobre 1938 à Dusseldorf, coïncida, par suite d'un concours de circonstances extraordinaires, avec un accident en tous points semblable à la fin du roman. Ce que, selon lui, seul le roman naturaliste peut réaliser, en utilisant des matériaux de tous les jours, pour pénétrer les valeurs transcendantes.

Mais l'essentiel de la création est ailleurs : « *Ce qui se trouve à la base de l'état narratif, ce n'est rien moins que la mort de quelque chose, mise en question à chaque fois, et qui doit être morte, absolument, oubliée et dépassée complètement pour pouvoir ressusciter. La tombe que lui ont creusée les années, l'a purifiée de tous les désirs et de toute la signification auxquels elle était obligée de s'étayer tant qu'elle faisait partie de la vie. Seul cet anéantissement, ce désintérêt, et tout un complexe, peut assurer la rupture avec lui, de tout rapport entaché de raisonnement, d'appréciation, de jugement, et nous libérer des événements, en nous dispensant de prévoir leur évolution incertaine et leurs fins supposées (...). Écrire, c'est la grammaire révélée par un souvenir en choc. Ne peut revenir, que ce qui est passé, et n'est passé que ce qui peut ressurgir ainsi spontanément. Le présent pour un écrivain est son passé revenu; l'auteur est un œil qui ne peut distinguer que ce qui se trouve à une distance suffisante. Le « roman d'actualité »* n'est pas de la littérature actuelle, n'est en aucune façon « *des journaux glissés sous une couverture de livres* ».

★

PHILIPPE HÉRIAT
de l'Académie Goncourt

Philippe Hériat est de ces écrivains qui ont toujours rêvé d'écrire. A quinze ans, il s'adonnait à la poésie classique, et faisait des concours de sonnet avec un certain voisin de classe qui se trouvait être René Clair.

Il fut comédien, un second métier qu'il exerça le premier, et jouait encore quand parut son premier roman ; ce qui lui valut à l'époque de n'être pris au sérieux ni dans une carrière, ni dans l'autre. Écrire était pourtant pour lui un besoin.

Ses personnages, ses sujets de roman, il les a rencontrés non dans la vie, mais dans sa tête. « *Ceux qui n'étaient pas faits pour me tenter, ou, si vous voulez, ceux qui n'étaient pas dans mes moyens, je passais à côté d'eux sans les voir,* dit-il. *Ce n'était que dans la mise en œuvre de ces matériaux de bonne fortune que je faisais intervenir la réflexion, et, surtout, la patience. Je ne suis pas de ces romanciers calculateurs qui, dans la conduite d'une affabulation, ou la conduite de leur carrière, observent avec prudence un plan déterminé. Du reste, et de façon générale, j'ai tendance à penser que, nous autres romanciers, nous sommes beaucoup moins intelligents qu'on ne croit, et que nous-mêmes le croyons. Nous sommes dans la majorité des cas des animaux plus instinctifs, plus rudimentaires, plus vulnérables qu'on ne pourrait le dire, à nous voir, d'après nos photographies, si solidement attablés à nos bureaux...*

« *Ce sont les critiques, les essayistes, ceux qui ne font pas de romans, mais qui écrivent sur nos romans, ce sont eux qui dégagent, comme ils disent, nos constantes et nos lignes de force. Nous, nous ne sommes conscients que de ce que j'appellerai, plus modestement, nos marottes. Et encore! nos marottes ne sont pas nos jouets : c'est nous qui sommes le leur. Ainsi nos besoins nous mènent, incarnés dans nos personnages... je le confesse, je suis de ceux qui croient au personnage de roman. Aveu naïf, direz-vous, de la part d'un romancier. Voire! Défendre le personnage de roman, cela devient de l'anticonformisme, depuis les attaques qu'il essuie, depuis la campagne lancée contre lui par des critiques, par des romanciers, même, enfin par toute une petite fraction de la jeune littérature, qui se déclare excédée du roman-roman, celui où il se déroule une histoire où se meuvent des personnages. C'est la querelle, actuellement ouverte, de l'antiroman. Et dans cette querelle, ma croyance au personnage de roman est une des rares* idées, *pour une fois, que je professe et à quoi je tienne.* »

Il ne s'agit pas, pour Philippe Hériat, du simple personnage décrit d'après la méthode balzacienne, mais aussi de celui de Proust, de Gracq, ou de Camus, virtuellement condamnés par les champions de l'antiroman :

« *Qu'il s'agisse d'un romancier romantique ou contemporain, d'un génie ou d'un talent, d'un réaliste ou d'un surréaliste; de Balzac à André Pieyre de Mandiargue, on se retrouve toujours devant un écrivain en proie au même impérieux besoin : celui de créer des êtres, de s'incarner en eux, de se dédoubler ou de*

se détripler. Le besoin de respirer sous un voile et de s'exprimer sous un masque... Plus que la confession directe ou l'auto-analyse, le personnage libère le romancier. Sans personnage, pas de littérature de soulagement que l'on pourrait placer sur la ligne de partage des eaux entre deux sortes de littérature romanesque : celle des fleuves féconds, des rivières animées, et celle des étangs immobiles. Il me semble que si un romancier ne cherchait pas dans la production de son roman une issue à ses besoins, à ses angoisses, à ses démons, ou à ses dieux, son roman resterait sans vertu! »

En conclusion, Philippe Hériat ramène la question de Rainer Maria Rilke à un jeune poète : « *Moureriez-vous, s'il vous fallait ne plus écrire?* » à des proportions plus modérées : « *Romancier, seriez-vous trop malheureux, si vous deviez ne plus écrire?* » Hors de cette question, et de sa réponse affirmative, toute querelle, dit-il, n'est que littérature.



KAREL JONCKEERE

Né à Ostende en 1906, Karel Jonckheere a publié plusieurs recueils de poèmes, Vol d'essai, la Voile blanche, Conchita, *dont les qualités essentielles sont la sensibilité et un humour très particulier. Il est également l'auteur d'un roman,* la Fuite de Tita *et de plusoeurs récits de voyage. Conseiller aux Lettres pour la littérature belge de langue néerlandaise, il vit actuellement à Bruxelles.*

Karel Jonckheere s'efforce de définir le rôle du poème tant en fonction du poète que de l'amateur de poésie :

« *Pour l'auteur donc, la poésie n'est rien d'autre que la faculté de se fixer, la reddition de sa personnalité en faveur de la parole, une capitulation inconditionnelle. Cela se fait de la part du poète dans l'espoir secret qu'une vieille loi de l'histoire puisse opérer, celle qui prescrit que le conquérant, en l'occurrence la parole, reprenne la culture du vaincu, la personnalité de l'auteur. Bref, le poète vainc l'homme, qui toutefois espère remporter la victoire ultime...*

« *On n'édite pas par la seule grâce de la tradition. Je crois en une psychose de troc; un poème est une pièce de monnaie. On en reçoit, on en dépense. Ceux qui n'écrivent point portent également en leur sang ce besoin d'échange...*

« *En Espagne, les billets de cent pesètes ne sont pas maculés,*

ceux de cinq pesètes et d'une portent les traces d'une manipulation incessante. Parce que le peuple espagnol n'est presque jamais riche, pauvre maintes fois par jour.

« *Il en va de même du rôle social de la poésie. Les poèmes aux mille facettes émotives sont courants. Chacun les possède, chacun les sort, les pauvres continuellement, les riches parfois. Les autres, les grands poèmes, difficiles à comprendre, difficiles à échanger, les billets étrangers à valeur inconnue, comme certains poèmes modernes, ne sont lus, appréciés que par des natures émancipées.* »

Ainsi donc la poésie est « *le plus spontané des arts* » et « *la moins demandée de toutes les communications humaines* ». D'où la situation difficile du poète moderne :

« *Le poète moderne est handicapé auprès de son confrère de jadis. Ce qu'il parvient à assembler péniblement aujourd'hui avec de l'encre et du papier et en marge de la société, son ancêtre primitif le parla, le chanta, le dansa au creux de la vallée et à la belle étoile dans le clan, devant le clan, pour le clan. Il fut un temps où la poésie était le résultat d'une émotion générale, exprimée globalement par la parole, la musique et la danse. D'abord se perdit le mouvement, ensuite ce fut le tour de l'instrument, de façon que finalement seule la parole resta, chargée, il faut en convenir, d'un plus grand afflux mental. Ce qui d'ailleurs ne facilita point la compréhension, la rendit même de plus en plus difficile, voire discutable.* »

★

WILHEM LEHMANN

Wilhem Lehmann, né en 1882, élevé à Hambourg, étudiant en philologie et pédagogie, devient membre de plusieurs Académies allemandes. En 1953, il reçoit les prix du Schheswig-Holstein et de la ville de Hambourg.

Auteur d'œuvres en prose, de poésies, il écrit tardivement des essais sur l'art des vers : *l'Ordre mouvant* et *la Poésie comme forme de Vie.*

Le titre même de ces ouvrages indique combien cette théorie esthétique découle directement d'une pratique longuement poursuivie. Ses poèmes sont en quelque sorte sa biographie. « *Tout poème,* dit-il, *est le jaillissement d'une âme recueillie, et illumine certains instants privilégiés de la vie, normalement destinés à rester dans la pénombre.* » De cette conviction, voici un exemple : par une chaude journée de juin, un buisson d'aubépines dont la silhouette se mêle à celle

des moissonneurs, évoque pour lui Viviane l'Enchanteresse.

Les termes de la légende lui viennent en mémoire : Viviane voit sortir de la forêt une théorie de chevaliers et de dames qui dansent la pavane. Dans le champ, les épis d'orge aussi se balancent. Un poème se formule. Et soudain, les moissonneurs s'interpellent : « *Hé! les gars, il y a film ce soir au village*, l'Enchanteur Merlin, *on y va?* »

Pour Wilhem Lehmann, sans les audaces de l'imagination, le réel toujours fuyant nous échappe, et sans les puissances du rêve, pas de réalité valable. Inversement, il ne conçoit pas de profondeur sans une surface peinte à la couleur de tous nos sens : « *Dès ma plus tendre enfance, le miracle des phénomènes naturels m'a subjugué. Jeune garçon, je vivais dans l'intimité des arbres, des prés, des animaux, de l'air, de la terre, avidement penché de tous mes sens sur les métamorphoses de cet univers lent et profond. Mon imagination se nourrissait puissamment aux sources de ma sensibilité, de ma sensualité. Cette sujétion de mon imagination à mes sens est d'ailleurs restée la loi de mon esprit. Toute mon œuvre se définit par une manière de lyrisme élémentaire qui se retrouve même dans mon œuvre romanesque, qu'il s'agisse de* l'Iconoclaste, *de* la Chrysalide, *du* Dieu du Vin, *de* la Chute sur la Terre, *des* Noces des Insurgés *ou de mon* Éloge de l'Existence, *paru en* 1953. *Dans tous ces ouvrages, le destin de l'homme est présenté comme un fragment de la grande nature.* »

Dans un vers tel que « *Les tilleuls d'hiver et les tilleuls d'été fleurissent en des temps séparés* », la distinction apparemment poétique entre deux sortes de tilleuls correspond à un fait réel ; le poète qui s'y attache dépasse la donnée purement poétique, et rend sensible une loi universelle qui commande les âmes comme les saisons.

Les personnages, les milieux sociaux que dépeint Wilhem Lehmann allient également poésie et vérité, tels les héros de son roman, *le Dieu du Vin*, héros élémentaires, quelque peu brutes, même, quoique solidaires d'une vie bourgeoise ; ils évoluent dans l'atmosphère d'une petite ville universitaire aux alentours de 1880 ; les moyens poétiques employés par l'auteur les décrivent mieux que ne l'eût fait le réalisme le plus minutieux.

★

PIERRE MAC ORLAN
de l'Académie Goncourt.

Né en 1883. D'abord peintre, puis grand voyageur, il se spécialise bientôt dans le roman d'aventures où il

excelle. Citons parmi ses nombreuses œuvres : le Chant de l'équipage, À bord de l' « Étoile Matutine », le Petit manuel du parfait aventurier, le Quai des Brumes.

La pensée de Pierre Mac Orlan tourne autour de cet instrument, le micro, placé justement devant lui. Il s'interroge sur l'écrivain et la radio, sur l'écrivain transformé par ce nouveau mode de diffusion des mots qu'est la radio.

« *Puisqu'il s'agit d'une préface pour la radio, c'est-à-dire pour le monde sans visages dont on ne connaît pas les limites, je pense qu'elle m'oblige à tenir compte de la solitude absolue d'un homme bavard devant le nombre* :

« *Dans une salle de conférences, la solitude est relative, car elle est limitée par les multiples boules roses ou blanches qui sont les visages des auditeurs. Ces témoignages d'humanité se fondent dans la poussière lumineuse d'une salle de spectacles. Derrière le micro, il n'y a rien, si ce n'est la poussière lumineuse des galaxies que j'imagine capable de recevoir une émission venue d'un studio parisien. L'atmosphère est saturée de mots et de chiffres que nous absorbons le jour et la nuit. Mes connaissances scientifiques s'arrêtent là. Peut-être la littérature onirique y trouve-t-elle un profit. Quand je suis en présence d'un micro qui lance les mots que je prononce dans le mystère des ondes, je ne me sens pas à mon aise. J'éprouve comme un pressentiment que dans une fraction de seconde inattendue le mot se fracassera dans le ciel vide où aboutissent toutes les hypothèses.*

« *Peu à peu je perds le respect dont j'avais toujours honoré la feuille de beau papier qui tentait mon imagination. De la toucher de la main et de la plume qui prolongeait ma main, m'obligeait à respecter le mot humain qui est un mot qui réchauffe la neige la plus froide mais aussi la plus facile à fertiliser. Parler devant le micro oblige l'homme à rentrer la tête dans les épaules : ce qui lui permet de se dépouiller de tous les accessoires fragiles qui ternissent les réputations les moins contestées.*

« *Devant le micro, l'homme est sans parure : il parle et le contact avec l'auditeur, le public, doit faire naître sinon l'amitié, du moins la sympathie. Un auteur devant l'outillage radiophonique est moins enclin à se protéger, j'allais dire à ruser que dans sa pensée écrite.* »

★

SALVADOR DE MADARIAGA

L'écrivain espagnol condamne les tendances modernes à la spécialisation qui s'incarnent dans le littérateur professionnel et le spécialiste de tel ou tel genre littéraire. Et il pose la question de « l'engagement » de l'artiste :

« *Faut-il que l'artiste s'engage? Faut-il qu'il reste dans sa tour d'ivoire? Ah! mon Dieu, l'oiseuse affaire! C'est pourtant si simple. Puisque l'art littéraire transmet un état d'esprit il nous faudra distinguer l'état et l'esprit qui y entre. Quant à l'état, nul doute ne saurait être admis : il faut qu'il soit purement esthétique. Passive, l'âme de l'artiste doit laisser le fleuve de la nature couler dans son lit. Nous ne voulons pas faire de la littérature comme ces artistes sculpteurs qui font des Vénus ou des Apollons pour qu'ils tiennent en mains des lampes électriques. Mais l'esprit, lui, qui vibre d'une émotion purement esthétique, sera-t-il indifférent aux autres valeurs humaines, au savoir, à l'honneur, à la charité, à la justice? Si oui, tant pis pour lui et pour l'œuvre; car tel une corde, l'esprit de l'artiste, vibrant d'une émotion certes pure, devra cependant être d'un métal riche en d'autres valeurs humaines pour que l'œuvre résonne en profondeur.*

« *Je rejette donc l'art pour l'art comme une formule vaine et fermée sur elle-même, donc stérile; et je lui oppose l'art pour l'œuvre.*

« *L'œuvre d'art,* ajoute Salvador de Madariaga, *sera d'autant plus significative que l'esprit de l'artiste sera plus vaste. Il y a donc sous l'artiste un philosophe. Ceci est vrai de tous les arts; mais surtout de la littérature, parce que l'art littéraire a pour matière des idées et des concepts. Je crois trouver ici encore une raison qui oblige l'homme de lettres à s'engager. La frontière entre son art et sa vie est plus vague; sa tour d'ivoire plus ouverte aux vents et aux bruits de la place publique. L'homme de lettres doit composer dans sa tour d'ivoire; il ne saurait y vivre. Mais s'il doit s'engager comme homme, comme penseur, il ne saurait s'engager comme artiste. A l'heure de la composition il est au-dessus de la mêlée.*

« *J'ai dit « est »; je n'ai pas dit « doit être ». Parce qu'il s'agit d'une question de fait, non de morale. Si l'artiste est engagé au moment où il conçoit son œuvre, il ne fera rien qui vaille. Déformée par ses opinions, son œuvre ne vivra pas. Ne vivent que les œuvres créées dans la parfaite impartialité de la création.* »

Et pour conclure :

« Le but réel de l'art, c'est précisément de satisfaire la faim de connaissance de l'esprit d'une façon intime que la seule pensée n'atteint jamais. L'acte final de la connaissance est un acte d'amour. Je ne veux pas dire que ce n'est que par l'amour que l'on va réellement à la connaissance; on peut aussi y aller par la pensée. Je veux dire que lorsque l'on y est arrivé, la connaissance elle-même comme expérience vécue n'est plus de la pensée mais de l'amour. Et c'est là peut-être pourquoi l'art mène à la connaissance d'une façon plus directe et plus complète que toute autre route ouverte à l'esprit humain. »

★

FRANZ NABL

Né en Bohème, en 1883, lauréat de plusieurs prix, Franz Nabl fut, avant la première guerre mondiale, en liaison avec les milieux littéraires français. Le *Mercure de France* rendit compte de ses premiers ouvrages, puis la guerre interrompit ces relations.

Après des débuts comme auteur dramatique, il passa au roman et au récit. S'il ne s'intitule pas poète, c'est en vertu de cette discrimination — chère aux Français — entre l'écrivain, auteur en soi, qui écrit en prose, et le poète, qui écrit en vers. Ses poésies sont rares, et œuvre d'homme mûr. Mais à cette limitation, cette exclusion, il ne voit rien d'humiliant : ses récits, longs ou courts, ne sont pas jeu d'imagination. C'est le désir de comprendre la vie — ses événements et ses apports — qui le poussèrent à écrire. Dans un élan qu'il avoue non dénué d'orgueil, il espérait offrir à d'autres, en proie aux mêmes difficultés que lui, un exemple, une aide. C'était forcément aboutir à la description de caractères et de destins humains :

« Ainsi, comme tous ceux qui savent prendre leurs responsabilités, je me trouvai bientôt placé devant une question, que, plus souvent encore, d'autres me posent : « De quel droit affirme-t-on que cet homme, cette femme, cet enfant, sont tels « qu'ils sont, et pourquoi ce qu'ils disent, font ou subissent, « est-il ainsi et pas autrement? » Pour ma part, il me semble qu'il n'existe qu'une seule réponse tant soit peu exacte : seul parviendra à connaître ses semblables (connaissance qui ne sera jamais absolument exacte et exhaustive) celui qui a appris à se connaître lui-même. Il existe certains problèmes fondamentaux que la plupart des êtres ont en commun. Mais en plus,

chacun de nous porte en soi, en germe et inconsciemment, beaucoup de choses qui jamais ne deviennent manifestes. Nous pouvons en cherchant bien, les trouver en nous et supposer qu'elles existent aussi bien chez d'autres hommes sous cette même forme latente; c'est cette connaissance sans indulgence qui permet alors à celui qui travaille en toute honnêteté, de détacher ses créatures de son propre moi... Seul celui qui s'est frayé un chemin jusqu'aux germes et racines encore en puissance, saura décrire fidèlement, en se rapprochant autant que possible de la vérité, d'autres êtres chez lesquels ces mêmes germes ont évolué de la vie occulte à la perfection manifeste. Même lorsqu'il s'agit de formes peu réjouissantes, à la limite du crime. Ce qui ne signifie nullement que l'auteur doive lui-même être un criminel, pour pouvoir décrire, avec vérité, un criminel et son crime, mais que lui-même, si les circonstances lui avaient été hostiles, aurait pu devenir criminel. »

Cette connaissance extrême de soi-même, souvent douloureuse, garde l'être de toute haine, de tout jugement impitoyable, à l'égard d'autrui : « *Si nous regardons en toute équité en nous-mêmes, nous pouvons toujours nous écrier, en êtres conscients que nous sommes : « Toi aussi.* »

★

JEAN PAULHAN

Jean Paulhan se proposait d'entretenir ses auditeurs d'un essai sur la peinture moderne qu'il poursuit et qui représente à ses yeux une tâche difficile « *parce que la peinture moderne semble faite précisément pour qu'on n'en parle pas et même pour qu'on n'y réfléchisse pas.* »

De cette peinture qui, des cubistes de 1905 aux abstraits d'aujourd'hui, forme un bloc, M. Paulhan retient surtout le « *manque* ». Le tableau y est privé de ses moyens, la nature n'est pas mieux traitée et notre réflexion même et notre intelligence s'y voient menacées. Le même « manque » se retrouve-t-il ailleurs? Oui, dans trois ordres d'expériences, dont la première relève de l'ordre religieux, la seconde de l'ordre métaphysique et la troisième dans notre effort pour dépasser le monde des apparences :

« *Que l'art ait eu la charge sacrée, de tout temps, de nous initier à la vérité du monde et de l'homme, tous les philosophes qui ont traité de l'art sont d'accord là-dessus, de Platon à Bergson. Et tous les peintres, de Michel-Ange aux cubistes et aux abstraits qui attendent de leur œuvre une découverte grave*

et propre à changer la vie. Ici nous trouvons pourtant un élément nouveau.

« Celui-ci : l'art a eu de tout temps partie liée avec la religion. Aux dieux et déesses antiques succèdent les Christs et les Vierges. Aux Vierges les Libertés et les Justices d'une religion laïque. Mais la peinture moderne brise avec tant d'évocations et d'idéaux, et le moins qu'il en faille dire est qu'elle cesse de représenter le sacré pour l'être. Bref, le divin de tout temps nous a renseignés sur la peinture; mais c'est aujourd'hui la peinture qui pourrait bien nous renseigner sur le divin et s'il est une expérience qu'il faille rapprocher de l'art moderne plus encore que mysticisme, Zen ou preuve par le fait, ce serait l'un de ces instants où la nouvelle que nous recevons est si étrange et si anormale, qu'il nous semble soudain vivre dans un rêve : nous n'en croyons plus nos oreilles, ni nos yeux.

« Mais il ne nous reste que la ressource de nous pincer, de nous frapper, de nous dire et nous répéter : non je ne rêve pas. C'est une réaction d'apparence absurde en tout cas, c'est une réaction efficace où l'on retrouve curieusement tous les traits caractéristiques de la peinture moderne : d'abord, évidemment, le choc, *puisqu'il s'y agit d'un choc bien réel : d'une main que l'on pince, d'un coup qu'on se donne. Ensuite, la lézarde et le défaut, puisque c'est le monde entier qui tremble à nos yeux et menace de s'effondrer. Enfin l'étrangeté, l'*absurdité *puisqu'il s'agit, par définition même de ce qui ne peut être réduit à des idées, soumis à de la conscience; de ce qui ne peut pas être analysé. Pas plus que ne peut être analysé l'espace brut de Braque ou de Picasso; l'objet « hors de toute détermination » d'Arp ou de Klee. Ainsi en va-t-il dans un autre domaine des visions involontaires de Rimbaud, des « propos immédiats » de Jules Renard ou des non sens de Fargue et de Lewis Carroll.*

« Ce que je me demandais, c'est à quelle exigence, à quel besoin répond la peinture moderne. Et je crois que je puis répondre à présent : ce que nous attendons de l'art c'est ce qu'en d'autres temps nous attendions de la religion, et des peintres, qu'ils soient des saints. Voilà qui était peut-être évident du premier coup : les vies de Gauguin, de Van Gogh, de Cézanne, sont nos Vies de saints. *Picasso a pu dire : « Si « Cézanne avait vécu comme Léonard de Vinci, ses tableaux ne « m'intéresseraient pas. »*

★

MICHEL DE SAINT-PIERRE

Michel de Saint-Pierre dit plaisamment que sa première vocation fut de prendre la place du pion qui surveillait

l'étude du soir au collège : il en eût profité pour écrire un roman. Il avait dix ans et manquait de temps pour écrire. Depuis, il le cherche toujours, mais le trouve.

A douze ans, il chantait la gloire du créateur ; à quinze, celle de la liberté et des jeux révolutionnaires. C'est à ces *pages vertes* qu'il doit sa joie d'écrire. Pour les uns, c'est un amusement — tel Montherlant, dit-il ; pour d'autres, une croix, une aventure spirituelle, un calvaire, tel Claudel ou Bernanos. « *Pour moi*, ajoute-t-il, *la plume, avant d'égratigner le papier, m'a d'abord griffé jusqu'au sang.* » Dès son premier recueil de nouvelles, il déclare pourtant : « *Qu'importe soleil ou nuit devant le plaisir violent d'écrire. Je dis qu'il n'est pas au monde joie plus pure.* »

A dix-huit ans, ne tenant plus en Sorbonne, il s'engage comme manœuvre dans les chantiers de Saint-Nazaire. Après trois mois, il a rédigé en contrepoint ses avatars d'étudiant et d'ouvrier. Thème pour son premier roman : *Ce monde ancien*. L'année suivante, il prend l'uniforme de matelot et reste quatre ans dans la marine. Il n'écrit plus, mais « *cette époque végétative et libre, sans responsabilités, sans droits, sans devoirs et sans attaches, attentif au bruit de marée que fait la guerre en approchant* », fournira plus tard la matière de *la Mer à boire.*

Le problème de la Sainteté et celui des miracles le fascinent depuis longtemps. Il se fait pèlerin de Lourdes et de ses foules immenses. Il s'engage dans cette voie avec la plus grande méfiance, en acceptant le risque d'y perdre la foi. Il feuillette, examine, discute d'abord le dossier des guérisons miraculeuses, et conclut : « *Le doigt de Dieu est là.* » Puis, suivant Bernadette Soubirous pas à pas, il la découvre dans toute son humilité, et la sainteté lui apparaît comme une forme supérieure de l'héroïsme.

Michel de Saint-Pierre appartient à l'une des quatre mille familles de la vieille noblesse française. Là est la source de son roman *les Aristocrates* (1), l'histoire d'une famille noble dont les membres, malgré leurs aspirations, leurs destins, leurs appétits divers, se rejoignent périodiquement dans leur ancestral château bourguignon « *comme la limaille de fer sur l'aimant* ». Ces êtres pleins de courage, de grandeur et de défauts, de tics et de préjugés, opposent une résistance minérale à la destruction.

Michel de Saint-Pierre a publié un autre roman, intitulé *les Écrivains* (2), qui a pour thème la solitude de l'homme « grand », un créateur. Un homme quelque peu martyr de

(1) Édit. de la Table Ronde.
(2) Ibid.

lui-même et des traces qu'il a voulu laisser, qui a dû renoncer à tout ce qui n'est pas sa propre gloire :

« *J'ai cherché à saisir mon héros, à le mener un peu, mais il se dérobait,* dit-il. *Ne croyez pas hélas! que l'on fasse du personnage d'un roman ce que l'on veut. Il a pris vie. Et cette vie, dès lors, il prétend l'exercer en pleine indépendance. Mon vieil écrivain est libre : Dieu sait tout ce qu'il est capable de faire. Je crois bien que par sa faute, le roman est dédaigneux et dur. Mais aucun livre, jusqu'ici, aucun, ne m'avait donné tant de peine, et tant de joie.* »

★

GÉRARD WALSCHAP

La génération à laquelle appartient Gérard Walschap se retrouve en 1919 — à vingt ans — au milieu d'un monde en pleine transformation, et avec le sentiment et le sens du tragique. Mais alors qu'en France on note un renouveau catholique correspondant à un besoin de surnaturel, qu'en Allemagne et en Russie, où le conflit mondial s'est mué en révolution, on rejette impressionnisme et symbolisme au service de « *l'apparence* », pour l'expressionnisme ouvrant sur l'essentiel, en Belgique la littérature flamande présente de graves lacunes. Deux courants la traversent, l'un purement esthétique et décadent, l'autre plus populaire, plus florissant, et suivant la tradition folklorique breuguélienne, mais singulièrement inactuel, et jouant en somme les amuseurs.

Et Gérard Walschap, convaincu qu'une œuvre littéraire n'est pas un amusement, et que l'artiste doit se limiter à ce qu'il a d'humainement intéressant à dire, se gardant d'écrire un seul mot superflu, évoque les principes qui l'ont guidé dès le début de sa carrière, lui et ses camarades :

« *Étant romanciers, nous déduisions de ces points de vue notre définition du roman qu'on a tant discutée : « Le roman est un récit, et rien qu'un récit », vérité de La Palisse qui seule avait résisté à notre examen critique des différentes définitions plus amples, et par là plus limitatives.*

« *Mettant spontanément en pratique ces principes bien nets, nous avons tâché de trouver un mode d'expression exclusivement personnel et qui, en signe de protestation contre le style mandarin et l'écriture artiste, se rapprochait dans nos premiers récits du parler vulgaire et ne craignait pas de déroger çà et là à la syntaxe orthodoxe, afin de renforcer son dynamisme. Le dos tourné au folklorisme nous nous efforcions de voir l'homme*

du dedans, de montrer ce qu'il y a d'universellement humain et ce qui se cache sous la bienséance et la respectabilité de la tradition. Enfin fidèle au devoir de témoignage de l'artiste engagé, nous signalions de temps en temps notre position mesurée aux étoiles.

« *Ce qu'en dehors du don inné tout écrivain, tout artiste doit apprendre de ses confrères plus âgés, je l'ai appris de trois maîtres fameux : Fiodor Dostoïevsky, Knut Hamsun, Miguel de Unamuno. Dostoïevsky m'a montré le chemin vers les profondeurs de l'âme et m'a donné le goût des descentes. Knut Hamsun m'a appris à observer la vie sans perdre le sourire, un sourire à la fois détaché et bienveillant. Miguel de Unamuno m'a communiqué sa passion de clarté de concision et de synthèse, dans l'emploi du matériel verbal et dans la construction d'une œuvre.* »

★

ADAM WAZYK

Adam Wazyk, qui avait neuf ans à la première guerre mondiale, a publié entre sa dix-septième et sa vingtième année, des poèmes. Puis, aux alentours de 1935, il résolut de peindre sa génération dans une suite de romans dont il n'eût que le temps de publier le premier, *Mythes familiaux*. L'invasion nazie le fit se réfugier en Russie et après la libération, il fit partie d'un cercle réuni autour de la revue *Kuznica*. « Ce fut, dit-il, une sinistre et paradoxale aventure d'intellectuels voulant changer de peau, abjurant leurs possibilités individuelles au profit de quelque communauté imaginaire. » Mais il se ressaisit et recouvra du même coup toute la liberté de sa technique poétique :

« *Chacun de nous revient au pays de sa jeunesse pour se reconstituer. Les moralistes redeviennent moralistes. Les empiriques reviennent à l'empirisme. Ce sont des retours amers et mélancoliques. Nous sommes le produit de plusieurs générations, dont aucune ne sut transmettre la totalité de son témoignage. Personne n'a encore écrit l'histoire des intellectuels qui veulent devenir autres qu'ils ne sont, qui s'imposent tout un système de pensée et d'action, souhaitant y trouver une affirmation de leur propre existence et n'y trouvent que la destruction de leur intelligence. Il se peut que la philosophie de l'existentialisme contienne quelque chose comme le pressentiment de cette histoire tragique, mais sous une forme métaphysique et mystifiée. C'est pourquoi elle nous laisse en général indifférents. Il faudrait découvrir encore une mécanique, inexplorée jusqu'à ce*

jour, de la conscience. Mais cela dépasse le cadre de mes préoccupations immédiates. Dans mes derniers poèmes, que j'ai publiés en partie, j'ai essayé de tirer les conclusions intellectuelles et philosophiques de cette lamentable histoire. Je crois profondément que, de même que dans le domaine des sciences physiques les grands systèmes théoriques du siècle dernier ont perdu leur valeur de nos jours, de même, dans tous les autres domaines de la pensée humaine, les grands systèmes généraux ont fait leur temps et que tous les efforts entrepris pour leur redonner un sens sont vains et voués à l'échec. »

Afin de donner à nos lecteurs l'idée la plus complète possible de l'enquête menée par l'U.R.I., nous avons résumé un certain nombre de textes que nous n'avons pu citer.

MARCEL BRION

Marcel Brion pratique à la fois l'invention pure et l'interprétation (histoire, histoire de l'art). L'auteur estime que la reconstitution de la psychologie d'un individu ou d'une société exige souvent autant d'intuition que de savoir scientifique et qu'il y entre par conséquent une grande part de création. La connaissance intuitive et la connaissance scientifique collaborent étroitement. Et même l'auteur d'une biographie doit faire un effort pour parvenir à une certaine identification avec le personnage qu'il a choisi.

Cependant on ne saurait accepter que la technique de l'invention romanesque se mêle à celle de l'interprétation. On aboutit alors à l'histoire romancée, ce qui est désastreux.

Ses propres romans (1), Marcel Brion les considère comme composés d'une part à peu près égale d'expériences vécues, d'expériences rêvées et, parfois, d'expériences visionnaires « *dont l'auteur ignore l'origine et ne possède pas le contrôle* ». C'est pour réagir contre les dangers d'une excessive subjectivité qu'il s'est adonné à l'histoire de l'art, se refusant même à être un spécialiste limité à l'étude d'une époque et d'un pays. La connaissance des formes et de l'esprit qui les anime ne lui paraît utile que par la possession du plus grand domaine possible. « *Il n'est de connaissance véritable que de la totalité.* » Dans la mesure où celle-ci est compatible avec les forces de l'homme et la durée de sa vie.

★

JOHN BROWN

John Brown a fait ses études aux États-Unis, puis en France. Professeur, journaliste, directeur des services d'information du Plan Marshall en France, des services d'information de l'ambassade des États-Unis à Paris. Il a été nommé ensuite attaché culturel près de

(1) Édit. Albin-Michel.

l'ambassade américaine à Bruxelles. Prix de la Critique en 1954 pour son Panorama de la littérature contemporaine aux États-Unis (1).

D'origine américaine, John Brown s'exprime dans son œuvre littéraire tantôt en anglais, tantôt en français. Le problème qu'il pose dans sa *Préface* est celui de l'auteur bilingue. Bilinguisme qui, s'il apporte à qui le pratique de grandes richesses, « *se paie cher* », observe-t-il. Car il crée une « *confusion dans l'esprit, une division dans l'âme* ». Cette ambivalence, il lui découvre des raisons psychologiques profondes et complexes : désir de changer de personnalité, de se dépayser, de se renouveler, d'échapper aux contraintes de la langue maternelle. « *Avec de nouveaux mots viennent de nouvelles idées* ». Mais un moment vient où l'on se rend compte que « *toute langue est une prison* » et où l'on mesure ce qu'on perd en quittant la grande route de la langue maternelle. « *Il y a toujours dans le domaine où vous fait pénétrer une langue acquise des portes fermées, des sentiers interdits et vouloir* « *sonder les profondeurs affectives* » de cette langue, c'est se heurter à une difficulté presque insurmontable. Pourtant il y a des récompenses. John Brown constate que sa connaissance du français et de l'anglais lui a beaucoup appris sur la psychologie comparée des deux peuples. Car chaque langue impose « *une vision qui exprime les valeurs fondamentales de la société dont elle est l'expression.* »

★

YAACOV CAHAN

L'un des plus grands poètes hébraïques de notre génération, né en Russie Blanche en 1881, fils d'un marchand bien établi, versé dans la Thora et fort cultivé. Après avoir brillé dans presque tous les genres littéraires, Yaacov Cahan écrit aujourd'hui ses mémoires à Tel-Aviv.

Yaacov Cahan estime que l'origine et l'unité de l'œuvre si vaste et si variée qu'il a écrite réside dans la poésie lyrique, « *expression spontanée du cœur humain, de ses désirs, de ses rêves, des étranges divagations de son esprit, de ses nostalgies les plus cachées.* » Cette poésie lui a été révélée par les forêts

(1) Édit. Gallimard.

de son pays natal, par la contemplation des Alpes ; elle s'est nourrie de la Bible et de son esprit prophétique ; elle a annoncé, à travers des motifs folkloriques, la renaissance d'Israël : ballades, poèmes épiques, exploitation du mythe hébreu dans les *Légendes divines* et *Fables antiques*, renouvellement du conte biblique dans *Les Rouleaux*.

Puis Yaacov Cahan s'est attaqué au poème dramatique qu'il a remanié jusqu'à créer une forme nouvelle : la symphonie dramatique, à la fois lyrique et tragique, mélodieuse et contrastée. D'autres pièces de théâtre traitent de sujets historiques allant du temps des Juges au XVIIe siècle.

Enfin, depuis peu, Yaacov Cahan s'est mis à la rédaction de ses mémoires.

Ce qui caractérise son talent, c'est la soif du renouvellement, en dehors de toute influence d'école ou de chapelle, mais paradoxalement par fidélité à soi : « *De temps en temps, je me sens attiré vers une forme littéraire et, comme la joie de découvrir ses qualités spécifiques est en moi très grande, je la saisis donc, j'épuise la saveur rafraîchissante de ses possibilités au point que j'arrive à un tel degré de saturation que je la lâche finalement et m'attaque à un nouveau genre.* »

Yaacov Cahan constate avec joie que son œuvre a joué un rôle dans la renaissance d'Israël, et avec plus de joie encore qu'elle appartient modestement au Trésor artistique du Monde qui console et élève le cœur.

★

JACQUES CHENNEVIÈRES

Jacques Chennevières est un citoyen de Genève né à Paris en 1886. Il fit ses études de lettres à la Sorbonne. Paris, le Languedoc où il passait le début de chaque automne, mêlé à la vie paysanne, et la Suisse où il passait l'été, lui fournirent les climats de certains de ses romans.

Jacques Chennevières débuta avec des romans d'aventure, et c'est toujours stimulé par l'imagination qu'il se rapprocha du réel. « *Les personnages n'auront de force de persuasion que si le romancier les a, en lui-même, vu agir, entendu s'exprimer. C'est-à-dire qu'il les imagine. Un hasard, une rencontre, une parole déposent en lui le germe d'un sujet. Alors commence le mystère de l'élaboration, de la croissance... des personnages imprévus peuvent s'imposer à nous... nous croyons connaître d'avance tous leurs secrets, leurs réactions... il arrive*

qu'ils nous résistent... le romancier évidemment, organise l'ensemble, mais eût-il trouvé un plan qu'il croit solide, il doit rester disponible à l'égard de ses créatures. A la fois lucide et discret, il les écoute. Qu'il ne leur impose donc pas trop rigoureusement sa logique à lui, et se laisse guider par son intuition, son instinct, par la sympathie, surtout, qu'il leur voue, plus encore que par la seule intelligence. »

Jacques Chennevières estime que s'engager dans la voie du roman, c'est un engagement essentiel, intime, secret, parfois apitoyé qui lie le romancier à ses personnages. « *Entre eux et lui, s'établissent des échanges qui continuent au-delà des heures de travail écrit, même dans la moins subjective apparemment, des créations. Cet engagement-là s'impose, semble-t-il, à qui souhaite — ou rêve — d'animer des êtres; fut-ce avec un peu de fantaisie, voire d'humour, et d'éclairer ainsi tel aspect de notre cœur, de notre condition, et de dénouer certains malentendus qui divisent les humains, malentendus dont les pires, souvent, sont ceux qui nous séparent de nous-mêmes. Ne cherchons-nous pas toujours, en tâtonnant dans nos propres obscurités, à nous mieux connaître? Même aujourd'hui, certains romans peuvent nous y aider.* »

★

FRANCESCO CHIESA

Même s'il avait vécu, tel Robinson, dans une île déserte, Francesco Chiesa déclare qu'il n'aurait pu se passer d'écrire. Des vers avant tout, et jusqu'au seuil de l'âge mûr, avec un souci opiniâtre de combinaisons prosodiques ardues ; la liberté que la poésie moderne a cru conquérir en bannissant le vers, lui paraissant souvent incertaine et stérile.

Puis, peu à peu cette passion exclusive laisse place au goût de la narration et il écrit, à la fin de la première guerre mondiale *Istorie e Favole* (Histoires et fables), dont la prose ambitieuse et le calme cessent de lui plaire. Sa muse s'assagit alors, il se tourne vers des choses plus familières : son enfance, son adolescence, son village d'où il ne sort que rarement. Et c'est *Tempo di Marzo* (Giboulées de mars), réédité constamment depuis trente ans, puis *Raconti puerili* (Contes de mon enfance), *Scoperte del mio mondo* (Découvertes dans mon propre monde), et plusieurs récits parus dans d'autres recueils. Toutes ces œuvres reflètent la même image : les jours en s'écoulant donnent un sens à la vie et modèlent la pensée.

Francesco Chiesa se défend pourtant d'être un écrivain

régionaliste ou sentimental : un petit coin de terre suffit pour qu'on y creuse profondément. Ajoutant que le mot sympathie est synonyme pour lui de profonde amitié pour tout ce qui existe, hommes et choses.

★

DOBRICA COSIC

Écrivain serbe de la jeune génération. Sa vocation date des années de la guerre; il fait alors partie d'un groupe de partisans. Son premier roman, Loin est le Soleil, *retrace les événements de cette période dramatique. Son second roman,* Les Racines, *est un tableau de la vie en petite Serbie au XIXe siècle. La critique yougoslave est unanime à considérer Dobrica Cosic comme le plus brillant des jeunes écrivains actuels.*

Dobrica Cosic ne se présente pas à nous comme un homme de lettres qui aurait appris dans les livres ce qu'est la littérature. Il l'a d'abord découverte, nous dit-il, sur le visage des hommes qui se battaient contre la tyrannie en 1944 : l'angoisse des nuits sans sommeil, le courage et la peur, la faim et la souffrance. S'essayant à traduire cette réalité vécue, il n'a abouti qu'à un échec.

Seconde circonstance historique : en 1948, Staline souille la dignité, bafoue la liberté, méprise l'honneur de la révolution yougoslave. Il fallait qu'un témoin parlât. Dobrica Cosic entreprend alors une chronique de la guerre qu'il voulait dépouillée de toute littérature, mais déçu par le résultat, il apprend alors seulement à recréer la vérité, à transposer, bref à faire œuvre d'écrivain.

Loin est le Soleil paraît en 1950. C'est un roman tourné vers l'avenir.

Dès ce moment Dobrica Cosic s'interroge sur ceux de qui il tient ses idéaux, sur le sang qui bat dans ses veines. Il fait retour vers le passé. Il cherche à concilier le révolu et le futur, à définir de l'un à l'autre la permanence de certaines aspirations. D'où le roman *Les Racines.*

Dobrica Cosic n'entend pas distraire « *ceux qui font de longs trajets en tramway, ni ceux qui restent chez eux parce qu'il pleut... ni ceux qui s'ennuient.* » D'une part, il célèbre la vie contre tous les conformismes et tous les dogmes ; d'autre part il veut entretenir la mémoire du passé. « *Je cherche la raison, le sens et la valeur.* » Ce qui ne va pas sans une terrible bataille contre les mots « *impuissants à dire tous les souvenirs.* »

★

FRANZ THEODOR CSOKOR

Né le 6 septembre 1885 à Vienne, Franz Theodor Csokor a fait la guerre de 1914-1918, subi les persécutions hitlériennes, connu l'exil de 1938 à 1945. Professeur d'universités, président de la section autrichienne du Pen-Club, il vit actuellement à Vienne. Ses œuvres sont multiples : pièces de théâtre (Le 3 novembre 1918. L'Arbre de la Connaissance, La Rue rouge) ; *romans* (La Clef de l'Abîme) ; *souvenirs* (Sur les Routes étrangères) ; *poèmes* (Il est toujours un nouveau commencement).

Étrange destinée que celle de Franz Theodor Csokor, qui est aussi celle de son pays. Il naît à Vienne, capitale d'une grande puissance s'étendant du lac de Constance presque jusqu'à la mer Noire. Il entend parler, jeune étudiant, l'allemand, le magyar, le croate, le tchèque, le polonais, l'italien. Son père est issu d'une vieille famille frontalière primitivement installée à la limite Est du pays. Sa mère représente un alliage d'Allemands, de Tchèques et de Hongrois. Csokor est vraiment né au carrefour des peuples et au carrefour des sangs. « *La première de mes pièces*, raconte-t-il, *me resta incompréhensible, parce que la représentation en fut donnée en 1912 à Budapest dans une langue, le hongrois, que je ne connaissais pas.* » La même année, son premier recueil de ballades voit le jour dans une maison d'édition de Berlin, dirigée par un Danois.

Puis viennent ce qu'il appalle les « *deux césures sanglantes* ».

A la suite de la première, Csokor passe du futurisme « *qui échauffa notre sang* » à des pièces de théâtre. *L'Arbre de la Connaissance* et *La Rue rouge*, qu'on peut tenir déjà pour surréalistes. En poésie, il passe de l'expression de sentiments privés à une prise de conscience et à un haut sentiment de responsabilité. Le recueil *Le Poignard et la Plaie*, qui s'élève avec véhémence contre la guerre, le prouve. L'Allemagne démocratique lui fait fête jusqu'en 1933.

Quant à la seconde césure, elle s'annonce par une longue suite de persécutions (pièces interdites, livres mis au pilon). Puis ce sont six ans de pérégrinations en Pologne, en Roumanie, en Yougoslavie, à Rome. Csokor est devenu un protagoniste de son propre théâtre : il vit et subit « *la tragédie de son moi tendu à l'excès* ».

Depuis, l'éditeur d'avant-guerre de Csokor a entrepris la

réédition de son œuvre détruite à laquelle sont jointes de nouvelles créations. *Il est toujours un nouveau commencement,* ce titre d'un de ses volumes de poésie pourrait être placé en exergue à tous ses écrits, avec la devise de Charles Quint, disant humblement de lui-même : *Nondum!* Pas encore!

*

MARIA DABROWSKA

Née en 1889 en Pologne occidentale, Maria Dabrowska a fait ses études universitaires de sciences naturelles, économie et sociologie, à Lausanne et Bruxelles. De retour en Pologne en 1912, elle prend part avec la jeunesse à la lutte pour l'indépendance. Pendant la deuxième guerre mondiale, elle participe au mouvement de résistance et collabore à la presse clandestine.

Ses débuts dans les lettres furent tardifs : son premier ouvrage parut alors qu'elle avait trente-quatre ans. Son grand roman, *Nuits et jours*, traduit en allemand, russe, hongrois, tchèque, comprend quatre parties auxquelles elle travailla sept ans durant. Elle est également l'auteur de nombreuses nouvelles et de deux pièces.

Maria Dabrowska préfère garder le silence, que de parler ou d'écrire ; elle avoue ne pas faire grand cas des théories esthétiques, qu'elle traite avec scepticisme : « *Je tâche d'être fidèle à moi-même et de construire ma vision artistique du monde en me servant d'éléments choisis dans la prétendue réalité. Il me semble que le principe créateur peut se manifester non seulement dans la déformation, mais aussi dans le choix; j'aime la vie, et j'ai tendance à l'approuver. Ce qui ne veut pas dire que je ne vois pas l'aspect terrifiant de la condition humaine, mais je ne me laisse pas épouvanter par le côté lugubre de l'existence.* »

Maria Dabrowska ajoute n'aimer que la vie privée, malgré ses connaissances des prétendues lois de la vie sociale et publique. Elle n'aime ni protester, ni s'opposer. Pourtant, quand il le faut, elle le fait.

*

GÜNTHER EICH

Sans refuser le présent, Günther Eich constate avec tristesse que les anciennes valeurs tendent à disparaître. Le monde

d'aujourd'hui y gagne peut être en étendue, mais il y perd en profondeur. Et la main aveugle qui avec amour caresse une fleur la voit mieux que l'œil qui embrasse avec indifférence toutes les fleurs du jardin. En attendant que le développement même de la mécanisation crée de nouvelles valeurs, il met son espoir dans une sorte de retour aux catacombes, d'où la foi peut ressortir raffermie. Car en dépit des railleries des commissaires et managers éternellement occupés à organiser la terre en camps de concentration, cette force grandissante, secrètement, les empêchera de réaliser leur programme.

Touchant plus particulièrement la littérature et le théâtre radiophonique, Günter Eich estime que tout ce qui est écrit doit s'apparenter à la théologie, c'est-à-dire être matière à réflexion. Et cela sans bannir le rire, le jeu, la joie, la comédie, sans recourir aux paroles édifiantes ou aux invocations du nom de Dieu, mais en livrant un message où chaque mot s'identifie à la création, et conserve quelque chose de cet état magique capable de traduire, même imparfaitement, le jamais entendu, l'inaudible.

Et il ajoute que les auteurs radiophoniques doivent veiller particulièrement sur un mode d'expression, qui risque plus que d'autres de pousser le monde dans la voie de l'automatisme. C'est en restant pénétrés de ce sentiment d'amour qu'ils aideront à développer les forces capables de rendre impossible le monde des camps de concentration et des grands cimetières.

★

MAURICE FOMBEURE

« *En vérité, je crois qu'on ne devient pas poète, mais qu'on naît poète* » dit de lui-même, avec la plus extrême simplicité, Maurice Fombeure. Et il évoque avec émotion sa longue lignée de paysans poitevins, son enfance heureuse auprès de grands-parents charmants, et surtout un bisaïeul qui très tôt l'entraîna dans de longues promenades vers la forêt de Moulière, ou bien sur les bords de la Vienne à pêcher et à rêver. Tout un monde enchanté qui devait peu à peu glisser dans son œuvre.

Mais un beau jour finie la vie de petit campagnard : il se voit enfermé dans le vieux collège de Chatellerault ! Et il découvre alors la lecture des poètes, pas toujours les meilleurs certes, mais qui peu à peu lui apprennent à « *forger son instrument* ». Puis c'est l'École Normale de Poitiers,

en même temps que la découverte de Léon-Paul Fargue, de Larbaud et d'Apollinaire qui lui révèlent enfin une poésie sans réthorique.

En 1925, surveillant à Bourges, il publie ses premiers vers dans *La ligne de Cœur,* revue à laquelle collaborent Max Jacob, Salmon, Cocteau, Reverdy. Influencé d'abord par ces voisins déjà illustres, le jeune Fombeure doit faire effort pour se débarrasser d'eux et chanter enfin avec sa propre voix : ce qu'il aime, en se servant des mots les plus simples, les plus usés qu'il suffit d'assembler à sa façon, pour les voir prendre un nouvel éclat.

★

ALBERT PARIS GÜTERLOH

Auteur de nombreux essais, romans et recueils de poèmes, Albert Paris Güterloh est né à Vienne en 1887 et travaille actuellement à une cosmogonie romanesque : Le soleil et la lune. *Membre du Pen-Club de Vienne, il est également peintre, professeur d'Arts Décoratifs, metteur en scène et s'occupe de restauration d'églises.*

Pour Albert Paris Güterloh, il existe deux sortes d'écrivains. Les premiers font renaître l'hérésie célèbre d'Averroës, ce philosophe arabe du XIIe siècle, qui professait que l'humanité tout entière n'a qu'une seule âme à laquelle est soumise étroitement la vie de chaque individu. Ils adoptent une psychologie assez uniforme, assez lâche pour que chacun s'y reconnaisse et s'y sente à l'aise. Dans leur bouche, le « *connais-toi toi-même* » devient « *Fais-toi connaître sans réticence* » ; il ne faut retenir aucun secret en face de la grande et commune *Actualité.* Le grand péché c'est alors de se soustraire aux investigations de la psychologie moderne. La religion est bonne, il faut la garder, mais chaque confessionnal doit être équipé d'un haut parleur.

D'autres écrivains, au contraire — parmi lesquels il se range — s'inspirent de principes exactement contraires. Pour eux le présent, l'instant le plus neuf, est l'avant-garde triomphante d'un passé longuement mûri dont il est le fruit. Ces auteurs, descendant en eux-mêmes, trouvent dans les abîmes du passé une lumière qui éclaire le présent, et rendent aux morts dont ils sont les descendants par la chair et l'esprit, une sorte de droit à la vie. Pour accomplir cette œuvre épique ils avancent, certes, un miroir à la main. Mais au lieu d'y

contempler leur Moi égoïste, ils y captent le soleil comme les enfants, pour projeter sur leurs contemporains le rayon aveuglant des générations passées.

Étant entendu, pour qu'une telle œuvre soit valable, que la petite histoire personnelle de l'écrivain se déroule à l'unisson de la grande histoire dramatique dont il se fait l'écho, et que sa vie soit un pont jeté entre son destin personnel et le destin grandiose qu'il chante.

★

RUDOLF HAGELSTANCE

Très jeune, Hagelstange écrivit des vers, puis Hölderlin et surtout Rilke furent ses deux étoiles. R. Hagelstange a traduit de l'italien l'*Orphée* de Poliziano, et des *Contes* de Boccace. Ses écrits en prose sont rassemblés dans *Ce qui est en notre pouvoir* et dans *How do like América?* Mais seule lui importe son œuvre poétique. Aux trente-cinq sonnets de son *Credo Vénitien* revient une place privilégiée. *Ce Credo*, un acte de libération et une découverte de ses propres ressources, reste pour lui plus vivant que les poèmes des années 1904 à 1948, qui parurent sous le titre *Le Cours du Temps*.

En vingt-cinq ans, le ton du moraliste s'est envolé. L'ironie a fait son entrée, avec, en arrière-plan, de temps à autre, un ricanement d'humour noir. Dans l'*Élégie de Meersbourg*, en 1950, il dépeint un climat de violence, l'Apocalypse de 1944. C'est le thème du déracinement, de la fuite, de l'isolement de l'homme moderne. L'auteur en juge le style au-dessous du thème traité ; le scepticisme et l'insatisfaction lui semblent d'ailleurs, d'une façon générale, de bonne précaution pour promouvoir une évolution vers le haut. Cette *Élégie* fut en réalité pour lui une sorte d'ascension vers une œuvre plus essentielle : *La Ballade de la Vie ensevelie*, l'histoire de six soldats allemands emmurés des années durant dans un bunker bourré de provisions. Il fait de cette situation le symbole de l'homme moderne. Sans doute le rêve de Rudolf Hagelstange : changer la face du monde, le hante-t-il toujours, mais il estime maintenant plus urgent de refléter ce monde, et de le refléter bien.

★

HAÏM HAZAZ

Né en Ukraine en 1897. Après un séjour à Paris, il s'installe en Palestine en 1931. Romancier, conteur, dramaturge, il est l'auteur d'une œuvre littéraire très importante non seulement en raison des idées qu'elle exprime, mais en raison aussi de ses qualités stylistiques. Roman : L'Habitante des Jardins ; *contes :* Meules brisées ; *théâtre* : La Fin des Temps.

Analysant la culture à laquelle il appartient, Haïm Hazaz insiste sur son unicité et son authenticité au sein d'une Europe fondamentalement chrétienne : ennemie du factice et du faux, elle tend vers un but bien précis, la rédemption du peuple, et par là elle a préparé l'immigration pionnière en Terre Sainte.

Cependant jusqu'à ces derniers temps, cette culture vivait ancrée sur le village russe, polonais ou lithuanien, « *forteresse d'Israël dans la Diaspora* ». Si bien qu'aux yeux d'Haïm Hazaz regarder vivre le village, c'est s'occuper du peuple juif.

Dans une première partie de son œuvre, il a traité du sujet : la révolution et le village. Révolution d'octobre 1917, naturellement, que la jeunesse juive, rêveuse et idéaliste, malmenée jusque-là, a accueilli comme un grand espoir de délivrance. Mais la tempête, loin de libérer le village, l'a ébranlé sur ses bases. Les sources de revenus disparaissent, les fontaines de l'esprit tarissent. La population juive qui n'était ni ouvrière ni agricole, mais occupée de petit commerce, subit le sort de la bourgeoisie. Enfin la guerre civile achève de la décimer.

Ayant quitté la Russie, Haïm Hazaz, en proie au mal du pays, a consacré une seconde partie de son œuvre au village de province juif. « *C'était la province*, dit-il, *mais une province éveillée, ouverte à la culture et aux choses de l'esprit. C'est grâce même à ces conditions et au caractère particulier de la jeunesse juive que les questions culturelles et spirituelles nous apparaissaient dans toute leur force et comme grandies en importance.* » Lutte, dans la pièce *La Fin des Temps*, entre le rabbin traditionnaliste, sceptique à l'égard de toute innovation, soucieux surtout du sort du peuple, et Yosepha qui finit par incendier le ghetto pour obliger les Juifs à quitter la Diaspora. Peinture, dans *L'Habitante des Jardins*, du Juif qui n'a pas de racines en ce monde et qui se construit un univers à soi où tout n'est qu'esprit et vision.

★

FRANZ HELLENS

Né en 1889, le romancier belge Franz Hellens fit ses humanités au collège Sainte-Barbe, à Gand, où passèrent avant lui Maeterlinck, Verhaeren et Rodenbach. Très tôt il se lance dans la carrière des lettres et put faire paraître chez de grands éditeurs français la plupart de ses romans. Titulaire de plusieurs grands Prix littéraires dont celui du roman, décerné par la Société des Gens de Lettres, Franz Hellens est bibliothécaire en chef honoraire du Parlement belge.

Au-delà des influences immédiates de la famille, de la communauté, de l'instruction, Franz Hellens pense que le style de l'écrivain est essentiellement celui de l'homme tout entier, autrement dit le mouvement de sa nature, contrôlé par la réflexion de son esprit. Et à la lumière de son œuvre, il distingue trois périodes dans l'évolution littéraire d'un individu.

D'abord le débutant, qui laissant libre cours à sa nature, repousse tout esprit critique pour ne viser que l'audace de sentiment et d'écriture. Ses premiers livres : *En ville morte*, et *Les Hors-le-Vent* reflètent un tel état d'esprit.

Cette période de grands vents passée, vient celle de la concentration, du style, du contrepoint, apanage de l'homme mûr. Des livres comme *Mélusine, Fraîcheur de la Mer, Frédéric, Le Naïf, Les Filles du Désir,* traduisent bien cette évolution. Évolution qui marque sans doute le point culminant des facultés créatrices de l'écrivain, mais n'atteint pas encore l'autre maturité, celle de l'esprit. Trop de jeunesse physique fait encore obstacle à la maîtrise morale.

Enfin vient l'âge : l'homme de soixante ans touche à l'harmonie, à la béatitude du repos provisoire. A ce moment il a reconnu les lois constitutrices du style et peut se passer éperdument des règles : les lois sont de la nature, les règles de l'homme. Il ne s'assagit pas, mais se ressaisit, rassemble ses outils, ses démons et ses anges.

Et Franz Hellens note que ses derniers livres, *Moreldieu, Naître et Mourir, Mémoires d'Elseneur, L'Homme de soixante ans,* marquent sans doute le mieux ce temps d'équilibre, et d'harmonie qui rejoint avec lucidité celui de la jeunesse, et où les qualités sont devenues vertus. Dans ces ouvrages s'établit un échange égal entre le réel et l'imaginaire, la vérité et l'illusion, ces deux pôles soutenant l'axe de ce petit univers qu'est l'œuvre réussie.

★

RUDOLF HENZ

Né en 1897, dans une province autrichienne, Rudolf Henz grandit hors de toute préoccupation littéraire. Mais depuis les années 20, la poésie et l'action se partagent son temps. Dessinateur sur verre, directeur des programmes d'une station de radio, restaurateur, suivant les circonstances, il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages : romans, drames, poèmes — écrits dans une langue rigoureuse. Il mène donc de front les activités que deux hommes différents auraient pu partager en s'ignorant. Mais pour lui, poésie et vie active sont liées par une véritable unité. Aussi n'a-t-il jamais écrit une ligne qui lui fût indifférente : journalisme, radio de circonstance, feuilleton, ces divertissements et compromissions lui furent épargnés.

Trop jeune pour se faire entendre lorsque l'expressionisme de 1914 battait son plein, trop âgé pour adhérer au nouvel expressionisme qu'inventait, sous d'autres noms, la jeunesse au retour de la guerre de 1940, Rudolf Henz fait partie de cette génération que les événements qui bouleversèrent le monde tinrent en quelque sorte à l'écart. Peut-être est-ce la raison qui lui donna les esthètes en horreur, dès qu'il eut conscience d'être un écrivain ; de même, lutta-t-il contre les poètes idéalistes, aussi bien que contre les pires intellectuels qui lui reprochaient la présence vivace des paysages autrichiens dans ses ouvrages. Pour lui, l'art est une position sereine perpétuellement arrachée au tumulte des choses. Par contrecoup sans doute, sa forme sera à la fois moderne et régulière, évitant aussi bien un froid classicisme que les audaces gratuites de l'avant-garde et ses exactions contre la syntaxe et le vocabulaire.

« *Notre vocation n'est pas de suivre toutes les modes et de vouloir à tout prix être de son temps. S'il me fallait définir en trois mots la vocation du poète chrétien — (si je devais définir mon éthique littéraire, je parlerais sans doute d'authentique réalisme chrétien) — je dirais qu'elle est de témoignage, de louange et de conjuration. Témoignage de la vérité, du verbe vrai, louange de Dieu et de la vie, conjuration du chaos en nous, et hors de nous, par la rigueur de la forme. Je ne crois pas que cette triple fonction puisse jamais passer de mode.* »

★

HERMANN KASACK

L'écrivain allemand qui considère comme un jeu dangereux de parler de soi-même, répondrait à ses livres s'ils l'interrogeaient : « *Je vous ai écrits parce que je ne pouvais faire autrement.* » Dès son enfance, il éprouve en effet le besoin de s'exprimer en vers.

Sans renier ses premiers essais, il admet que la majeure partie des poésies qui composaient son premier recueil paru en 1918, *L'Homme*, n'avaient pas atteint un degré de maturité suffisant pour être valables. Il est venu tardivement à la prose et il s'en félicite car il estime qu'elle « *exige une science, une expérience, une force de caractère, une patience au labeur bien rares chez un jeune homme* ».

Son premier roman, *La ville au-delà du fleuve*, paru en 1947, mais commencé en 1942, avait été écrit comme une manière de chronique personnelle et n'était pas destiné, dans la pensée de l'auteur, à être publié. Il a été traduit en huit langues et, ajoute Hermann Kasack, mes autres livres s'en sont trouvés totalement éclipsés. Il a repris en 1952 le même sujet — la crise où se débat la civilisation européenne — dans *Le Grand Filet*, parodie satirique de notre époque avec des traces d'un humour noir à la Chaplin.

L'écriture, observe Hermann Kasack, est toujours une entreprise hasardeuse, mais si elle doit être un jeu gratuit mené par quelques solitaires dans leur tour d'ivoire, plus rien ne la justifie.

★

EDMÉE DE LA ROCHEFOUCAULD

Très connue dans les milieux littéraires parisiens et « dame du Fémina », *Mme de la Rochefoucauld a derrière elle une œuvre de poète, de psychologue et de moraliste.*

Selon Edmée de la Rochefoucauld, l'écrivain n'est pas seulement lui-même, mais un certain personnage créé et révélé au public par l'œuvre de cet écrivain : un moi second naît, grandit et quelquefois même se diversifie en lui. Il peut même arriver qu'il se trouve désigné par un pseudonyme — ce qui s'est souvent produit chez les femmes de lettres, pour des raisons naguère utiles et évidentes.

Quel est donc le « *moi second* » d'Edmée de la Rochefoucauld? Il s'est exercé dans trois genres : la poésie, la politique, la morale.

La poésie, d'ailleurs, n'est pas un genre, car il existe « *une poésie par poète, peut-être par homme* ». Elle est à chaque instant du temps ce que les autres ne peuvent écrire, ce qu'ils n'ont jamais écrit jusqu'alors, c'est-à-dire d'une part l'expression de la vie personnelle en ses cisconstances uniques, d'autre part une éternelle recherche thématique et technique. Mme de la Rochefoucauld par exemple s'est sentie attirée par la « *description des actes de l'esprit* ».

C'est en tant que femme ensuite qu'elle a abordé la politique en écrivant une brochure : *La Femme et ses Droits*. Elle y réclamait l'égalité des sexes et citait à l'appui de sa thèse plusieurs héroïnes dévouées à la cause de l'humanité.

L'humanité, son bonheur, son avenir ! Nous voici dans la morale. A la double question : Pourrions-nous être plus heureux? Pouvons-nous être plus intelligents? Mme de la Rochefoucauld a répondu par deux livres : *Vus d'un autre monde* nous dépeint les humains comme du belvédère d'une autre planète. Excellent point d'observation d'où l'on peut dénoncer tant de malheurs superflus « *créés par les hommes pour les hommes* ». Le second ouvrage, *Les Moralistes de l'Intelligence*, est consacré à l'analyse de ce que les grands penseurs ont fait pour augmenter nos connaissances.

En conclusion, primauté accordée à l'individu et, chez l'individu, à l'optimisme ou, plus précisément, au courage.

★

CARLO LEVI

Peintre et écrivain, Carlo Levi est connu du public français par ses romans. Exposant depuis 1923, il se consacre alors à des recherches picturales diverses : « *Perception de l'expérience naissante, de l'apparition du chaos, des objets, des lignes, des formes, des couleurs, saisis à l'instant même où ils surgissent... la peinture était pour moi l'instrument de la découverte de l'existence.* »

Puis le monde et autrui s'imposent. Des années de résidence forcée l'amènent à vivre dans un village de paysans, en Lucanie. L'univers poétique se dressait, objectivité et réel. En même temps, qu'il peignait des tableaux à sujet paysan, s'élaborait en lui *Le Christ s'est arrêté à Eboli*.

A l'avenir, ses sujets prirent une forme classique, mais

la première manière devait toujours rester implicite dans ses œuvres ultérieures. Sa phrase trouve un tour et un rythme propre. L'expérience intérieure avait préparé celle apportée par les circonstances historiques. De ces épreuves partagées avec des millions d'hommes, naissait ce qu'il y a de plus vivant dans la peinture et la littérature italienne contemporaine, dont l'intérêt pour la réalité ne se traduit pas par une description naturaliste d'un monde soit-disant objectif, mais « *par une communauté d'expériences avec la création des choses, la naissance des hommes, la formation des êtres, la simultanéité de l'infini* ».

C'est là ce que Carlo Levi cherche à exprimer dans ses œuvres — picturales et littéraires — « *comme le font, par leur vie les innombrables hommes nouveaux qui naissent pour la première fois à l'existence et à l'histoire.* »



HAROLD NICHOLSON

Après avoir décrit avec humour le cadre où il travaille habituellement, Harold Nicholson souligne le sentiment mélangé qui s'empare d'un auteur qui vient de terminer son livre. (C'était son cas lorsqu'il écrivit cette préface puisqu'il avait, quelques jours avant, achevé un *Sainte-Beuve*). Certes, l'écrivain est heureux d'avoir mené à bout sa tâche, mais il a aussi l'impression, en traçant le mot *fin*, de perdre un compagnon fidèle et silencieux.

Mais pourquoi un livre sur Sainte-Beuve? Par reconnaissance envers un professeur qui, à l'époque où Harold Nicholson préparait le concours d'accès à la carrière diplomatique, ne cessait de recommander à ses élèves, sur lesquels il avait beaucoup d'influence : « *Lisez Sainte-Beuve.* »

Harold Nicholson suivit le conseil et il relut au moins deux fois chacun des vingt-huit volumes qui composent l'œuvre de l'écrivain. Assurément, il ne croit pas que Sainte-Beuve soit un bon poète. Le critique qui s'est mépris complètement sur plus d'un maître de la littérature ne lui paraît pas sans défauts. Mais il conserve toute sa gratitude au peintre de plusieurs centaines de portraits inoubliables. Il demeure pour lui le grand interprète.

★

MARKO RISTIC

L'écrivain yougoslave qui s'est donné de très bonne heure à la littérature a publié en 1925 son premier livre *De bonheur et de rêve*. Un petit poème écrit en français fut publié par la *Révolution surréaliste*. Il a suivi d'ailleurs de très près l'activité du mouvement surréaliste et proclame qu'il fut « *décisivement instruit* » par André Breton. Son second livre, *Sans mesure*, se place d'ailleurs dans « *la ligne la plus orthodoxe du surréalisme combattant* ». Entre 1929 et 1933, Marko Ristic se consacra entièrement à l'organisation et au développement à Belgrade d'un groupe surréaliste. En 1931, il écrit, en collaboration avec Katcha Popovitch, une *Esquisse pour une phénoménologie de l'irrationnel*.

Les circonstances politiques l'amenèrent ensuite à collaborer à une revue fondée par un écrivain révolutionnaire, Miroslav Krloja. Il écrit en outre de nombreux essais rassemblés, ou qui vont l'être, en recueils et qui touchent aux sujets les plus divers. Enfin il a réuni sous le titre *Nox microcosmica* la plupart des poèmes qu'il a composés entre 1923 et 1953.

★

OTTO ROMBACH

Otto Rombach commença sa carrière littéraire à vingt-quatre ans, avec un recueil de poésie en prose, dite poésie journalistique, puis publia quelques ouvrages dramatiques sur des sujets d'actualité, et écrivit des textes pour la radio — tels la chronique de Pizarro — et des ballades à plusieurs voix.

Mais il abandonna ces expériences de style pour des œuvres romanesques d'une forme équilibrée, dont les personnages évoluent dans des conflits qui illustrent l'opposition de deux générations, les élans d'une jeunesse qui se heurte à la sagesse et l'expérience des pères. Il choisit entre autres pour cadre la Renaissance, époque qui n'est pas sans analogie avec la nôtre : « *L'homme s'arrachait à un monde révolu, et aux idées qui l'avaient jusqu'alors dominé. Il était influencé par des courants nouveaux et contradictoires, les forces spirituelles et*

économiques, la piété et la technique, l'amour et l'art... disons encore que les personnages nous donnent l'exemple, par delà leur époque et leur culture, d'une attitude essentiellement occidentale, d'un humanisme que les meilleurs esprits contemporains cherchent ujourd'hui à retrouver, parce que seul il leur paraît garantir l'avenir de notre civilisation.

Au centre de son dernier roman, « *Till Mann et l'autre Vie* », le héros revient dans sa petite ville natale après avoir vu le monde et ses richesses. C'est un humaniste de notre temps, non exempt d'humour, qui connaît les vertus du rire et de la dignité, même pauvre comme Job, un citoyen du monde qu'on peut résumer en une phrase : peu importe où l'on fait le bien, ce qui compte seul, c'est de le faire. C'est bien ce qu'Otto Rombach propose à l'homme moderne, déchiré de contradiction, pourtant toujours aussi avide des histoires qu'on lui conte ; son goût pour la radio, la télévision, le cinéma et les destinées hors-série en sont la preuve. Peut-être un jour cet homme nouveau s'apercevra-t-il que les sensations que lui apportent l'actualité sont de fausses nourritures, et que seule l'harmonie intérieure, l'équilibre serein que lui enseignent les œuvres d'art, peuvent le guérir.

★



REINHOLD SCHNEIDER

Historien et poète allemand, né en 1903 à Baden-Baden. Membre de la Deutsche Akadémie pour la langue et la littérature. Auteur d'une biographie de Camoëns, d'études sur Shakespeare, Corneille, Holderlin, Kleist, de divers récits historiques, d'un drame en vers sur Guillaume le Conquérant : Le Rêve d'un Conquérant, *ainsi que de radiodrames.*

Reinhold Schneider, dont les parents tenaient un grand hôtel à Baden-Baden, prend brusquement conscience en 1914 d'avoir vécu jusque-là dans un univers cosmopolite libre et heureux, mais très loin de former cette unité de civilisation indissoluble à laquelle l'Occident croyait être parvenu. Il abandonne alors l'ordre ancien, perd du même coup la foi et contemple d'un œil sec le déclin foudroyant des traditions, bourgeoises et familiales allemandes.

Dans ce monde nouveau en gestation, il garde la conviction qu'il est impossible et absurde de séparer les individus

de l'histoire dont ils sont à la fois les victimes et les exécutants. Car si les idées des hommes précèdent et préparent les événements, elles sont ensuite toujours largement dépassées et débordées par eux. Atteints par de tels bouleversements nous parlons volontiers de décadence, alors que la question est ailleurs : savoir si nous sommes assez riches intérieurement pour pouvoir suivre le mouvement d'un pas ferme et assuré.

A la veille de la deuxième catastrophe mondiale dont il souffre plus qu'il ne saurait le dire, Reinhold Schneider discerne enfin le sens du message chrétien, et comprend que le mal est une puissance de l'histoire, capable d'asservir la pensée et l'art.

Telle est la perspective dans laquelle s'inscrit son œuvre. Elle repose constamment ce problème de la relation entre l'existence personnelle et le vaste ensemble historique qui l'entoure, en particulier dans ses études sur l'apogée — donc le déclin tout proche — des civilisations portugaises, françaises et espagnoles à travers les œuvres de Camoëns, de Corneille et des mystiques espagnols contemporains de Philippe II. Et Reinhold Schneider se penche avec prédilection pour ne pas dire exclusivement sur l'Europe et l'Occident, en cette époque pathétique où les dangers qui menacent notre civilisation la font briller d'un éclat encore plus insolite.



KOJIRO SERIZAWA

Romancier japonais né en 1897. Études à Paris (Sciences politiques). Professeur de littérature à l'Université de Chu-o à Tokio. Remporte un Prix littéraire et dès ce moment se consacre entièrement aux lettres, et plus particulièrement au roman.

Parlant de ses romans, Kojiro Serizawa insiste surtout sur le fait qu'ils sont liés à l'histoire du Japon.

J'irai mourir à Paris paraît en 1943, en pleine guerre du Pacifique, à une époque où la vie humaine compte moins qu'une balle de fusil. Or l'intention de l'auteur dans ce livre, à propos d'un récit sur l'amour conjugal, était d'exprimer le respect de la vie humaine. Les réactions officielles sont violentes : la Marine Japonaise menace d'envoyer Kojiro Serizawa au front et y envoie le rédacteur en chef de la revue *Fujin Koron* qui publiait le roman, lequel est tué à la bataille d'Okinawa.

La Fin du Samouraï, paru en 1954, décrit l'état du Japon entre 1945 et 1951, c'est-à-dire depuis la chute de la bombe atomique jusqu'à la signature de traité de paix. Cette œuvre raconte la vie d'un amiral de la Marine japonaise et de sa famille au milieu des bouleversements sociaux et moraux de cette période.

Parmi les romans en cours de traduction française, on relèvera *La Vie d'une Japonaise.* Dans une première partie, cette œuvre décrit les mœurs d'une ville de province où les coutumes traditionnelles sont restées intactes. La femme y est l'esclave de la famille et de la maison. Un jour, une de ces femmes, et c'est la seconde partie, abandonne son mari, sa fille, sa fortune, quitte sa patrie pour jamais afin d'aller vivre à Paris où, malgré les mille difficultés de la guerre, elle conservera son indépendance.

★

JULIAN STRYJKOWSKI

Né en 1905, Julian Stryjkowski fit ses études à Lwow et obtint le doctorat en philosophie. Il commença à écrire en 1927. Un séjour qu'il fit en Italie lui inspira un roman Course à Fragala, *sur la vie des paysans italiens, qui obtint le Prix national en 1952. En 1954, il a publié* Adieu à l'Italie, *choix de récits sur l'Italie; en 1955,* Héritage, *drame sur la vie de l'intelligentzia polonaise, et en 1956,* Les voix dans les ténèbres.

Ayant rappelé l'amitié traditionnelle de son pays pour la France et la cullture française, Julian Stryjkowski se félicite que son livre, *Les voix dans les ténèbres*, ait été choisi pour une traduction française. Il rappelle qu'il a écrit ce livre alors que réfugié dans un pays lointain, il a appris l'insurrection et la chute du ghetto à Varsovie. Il a pensé alors à sa bourgade natale, à ceux qu'il y avait connus et qui sont revenus dans son souvenir comme un monde peuplé de figures étranges et sombres.

Cette petite ville juive était hostile à tout ce qui l'entourait et sa vie « *pétrifiée dans les normes du moyen âge* ». Dans cette bourgade vit un homme simple et juste, le « *melamed* », l'instituteur des petits enfants. Il lutte pour la victoire finale de Dieu sur la terre et son drame, c'est la lutte éternelle du Bien contre le Mal. Mais le pauvre « *melamed* » sera abattu par le mauvais riche. Et ce sera, dit l'auteur, « *l'éternelle victoire du Mal sur le Bien*, contre laquelle l'humble chercheur

de la vérité se révoltera en vain. Et c'est de sa famille, de sa propre fille, que lui viendra le coup décisif.

« *Comment aurais-je pu, dans les temps moroses où j'ai écrit mon livre*, interroge M. Stryjkowski, *penser à autre chose qu'à la défaite éternelle du Bien? Pourtant la compétition n'a pas cessé. Mais qui vaincra?* »



HERMAN TEIRLINCK

« *Dès son enfance*, écrit Herman Teirlinck, *au monde qui m'entourait s'est substitué petit à petit un monde de formes dont l'autonomie finissait par rendre l'autre étranger, voire hostile*. Une enfance passée au village, « *en contact permanent avec les bêtes et les plantes* », a pu affiner « *une inclination déjà latente* ». Et tout de même qu'enfant, je jouais pour l'éternité, ajoute Herman Teirlinck, de même, « *c'est pour l'éternité que je veux écrire* ».

« *Je pense*, dit-il encore, *que j'eusse pu, tout comme les Flamands Verhaeren, Van Lerferghe et Maeterlinck (je ne dis pas aussi bien qu'eux), écrire en français* ». En effet, son instruction a été foncièrement latine et française. Et il reconnaît volontiers que ses intuitions littéraires se sont accordées aux traditions françaises.

Cependant, ayant la liberté du choix, il a préféré de s'exprimer dans son langage natal. Et il déclare « *ne pas envier ses compatriotes flamands dont l'art s'est exprimé en français.* »

Son vœu le plus cher? Écrire un livre qui rende le lecteur heureux.

Nadine Lefebure, Roger Dardenne, Georges Piroué et Pierre Pradal ont établi le choix des textes et les résumés de ce numéro de *la Table Ronde*.

Sur la France réelle

Je me suis beaucoup trompé dans mes pronostics sur le référendum.

Je ne doutais pas que les *oui* l'emportent. Mais j'étais convaincu qu'ils ne réuniraient pas plus de 60-70 % des suffrages.

Le dimanche 26, encore, je déjeunais chez des amis, à Marnes-la-Coquette. La maîtresse de maison insinua, non sans quelque timidité : « Moi, j'espère que ce sera du 80 % »

Je lui répondis, avec sécheresse : «C'est absolument impossible. » Son mari et son fils m'appuyèrent.

Pour un peu, ils l'auraient grondée. Je crois bien qu'ils pensaient : « Ici, à la campagne, entre nous, passe encore. Mais il ne faudrait pas qu'elle dise cela devant des étrangers : ils la soupçonneraient peut-être de vouloir affaiblir, par une déception, la joie que va donner aux partisans du *oui* leur victoire probable. » Les gens sont méchants, comme le répète Fernand Reynaud.

Mes pronostics, pour être faux, n'en étaient pas moins dépourvus de toute originalité. La plupart des journaux, des préfets prévoyaient 60, 65, 67 %.

Des jours ont passé ; déjà je me trouve plus isolé. Beaucoup de personnes que je vois me disent : « Ah ! vous avez été surpris. Moi pas. Je m'y attendais. »

Je sais gré à M. Soustelle d'avoir déclaré que lui, il ne s'y attendait pas.

Je m'étais d'ailleurs résigné aux résultats prédits. J'en étais même satisfait.

Je ne désirais pas une victoire des *non*. Mais je trouvais injuste qu'on demande leur avis aux Français sur un texte — long, complexe et contestable — et qu'on regarde ensuite, d'un œil torve, comme de mauvais citoyens, ceux auxquels ce texte aurait déplu. Il me semble que, s'il est mal de répondre non à une question qu'on vous pose, cette question ne doit pas être posée. Le référendum implique que deux réponses soient plausibles. On ne peut imaginer qu'un gouvernement demande à un peuple : êtes-pour ou contre l'assassinat.

Dans l'occurence, la réponse n'allait pas de soi. J'ai entendu, comme tout le monde, à la radio, des orateurs exhorter les Français à répondre *oui*, en donnant des raisons très différentes, et même opposées. De même, d'ailleurs, pour les *non*. J'ai songé au yin et au yang chinois — le yin recélant un peu de yang, et le

yang un peu de yin. Je n'ai pas trouvé déraisonnables les personnes qui disaient : Le général de Gaulle veut et doit jouer un rôle d'arbitre. Comment le pourrait-il s'il n'y avait pas deux parties? Je reste d'ailleurs persuadé que, même dans la faible minorité de non, le général de Gaulle compte des admirateurs, et même des fidèles.

Il n'en reste pas moins que, durant la nuit du 28 au 29, où je voyais, à l'écran de mon téléviseur, se développer la victoire des oui, la joie que je ressentais, devenait de plus en plus vive, jusqu'à m'empêcher de dormir.

Le fait qui dominait tout, c'est que, du moins pour un jour, la France avait retrouvé sa fraternité. Je la sentais heureuse. Depuis la Libération, elle ne l'avait pas été. Un écho du grand cri de joie poussé par son peuple, à la fête de la Fédération, se répercutait jusqu'à nous. Quoi qu'il en advienne, par la suite, nous devrons en garder le souvenir.

Certains avaient dit — et cela ne m'avait pas semblé déraisonnable — « Il ne faut pas laisser aux communistes le monopole du non. » Le détail du scrutin montre que beaucoup de communistes n'ont pas voulu laisser aux autres le monopole du oui. J'en déduis qu'un grand nombre de communistes sont des Français pareils aux autres — et que leurs adversaires se feraient la vie trop facile en disant toujours : « Que voulez-vous? Il y a plusieurs millions de communistes. Je n'y peux rien! »

Ils y pouvaient quelque chose, et d'abord, gouverner mieux.

D'ailleurs, on disait aussi : « Que voulez-vous? Il y a les abstentionnistes. » Leur nombre a beaucoup baissé. L'abstentionnisme signifiait la léthargie de la France. Le référendum et le général de Gaulle l'en ont tirée.

Il faut en être reconnaissant à l'un et à l'autre.

***

Le référendum s'avère un correctif indispensable aux abus inhérents à tout système représentatif.

En effet, on interdit le « mandat impératif ». On a raison. Mais il en résulte que l'électeur a beaucoup de chances de constater que son député n'a pas fait ce qu'ils disait, et même, qu'il a fait le contraire. Les électeurs de 1956 ne pouvaient prévoir le dissentiment qui opposerait, presque aussitôt, M. Guy Mollet et M. Mendès-France, les électeurs du « Cartel » ne pouvaient prévoir la rupture du Cartel, ceux de la Chambre bleu-horizon, qu'elle éliminerait Clemenceau, ceux de la Chambre caillautiste, de 1914, qu'elle traduirait Caillaux en Haute Cour.

On ne peut pas reprocher aux députés leurs changements d'opinion, les circonstances changent, et « l'imbécile est celui qui ne change jamais ». On comprend toutefois que l'électeur finisse par se dire : « A quoi bon voter? Mon suffrage n'engagera pas celui à qui je le donne. » Il est donc très utile que parfois, on lui demande de se prononcer par oui ou par non sur un problème précis, et qu'il voie son vote produire un effet immédiat. Il reprend

alors conscience d'être un citoyen à part entière et non « un voyageur de l'impériale ».

Encore faut-il que la voix qui interroge soit la voix de quelqu'un. Du seul fait que le général de Gaulle s'adressait aux Français, il leur rendait le sentiment de leur dignité.

Je ne pense pas, néanmoins, que le référendum ait été un simple plébiscite, comme je craignais : en effet, j'aurais fort bien compris un plébiscite, je comprenais mal qu'on le baptise référendum.

Mais je crois que l'idée maîtresse des Français, le 28 septembre, a été : nous ne voulons plus revoir ce que nous avons vu. Tous les non ne furent pas antigaullistes, tous les oui ne furent pas gaullistes. Mais ils furent tous hostiles à la IVe République.

Elle est morte détestée.

Sans doute y a-t-il dans cette réprobation une part d'injustice. Je n'ai jamais aimé hurler avec les loups. L'Assemblée — pour exorbitants que fussent ses pouvoirs — n'était pas la seule pièce d'un « système » qui en comportait beaucoup. Tels, à présent, le dénoncent qui exerçaient sur lui de l'influence et tiraient de lui des avantages. A lire la presse, aujourd'hui, on croirait qu'elle était sans action aucune depuis 1946 : on l'appelle pourtant le quatrième pouvoir. On se félicite d'ailleurs des progrès de la France, du renouveau français. Est-il équitable de n'en pas créditer, au moins partiellement, la IVe République? Elle a vu, subi, la perte de l'Indochine ; elle a vu aussi la hausse démographique, les barrages, les locomotives — et même les pétroles sahariens.

Mais qu'on l'estime exagéré — ou, comme certains, tardif et insuffisant — le fait du dégoût n'est pas contestable.

J'ai moi-même trop souffert de voir la France devenir irréelle, et jusqu'au langage politique embrouiller ce qu'il doit exprimer, cacher ce qu'il doit révéler, rendre plus confuses les idées qu'il doit éclaircir, et inefficaces les actes qu'il doit commander, pour ne pas comprendre la nausée qui a mis fin à la IVe République, par un vomissement.

Cette nausée, elle a été commune aux gens de droite et à ceux de gauche ; aux réactionnaires, aux progressistes, aux croyants et aux athées.

La France ne supportait plus de se voir refléter dans une Chambre impuissante à remplacer les gouvernements qu'elle renversait, incapable d'accepter les conséquences de ses propres décisions, et dont la faiblesse abandonnait aux factions, aux « lobbies », aux féodalités diverses, la réalité du pouvoir. Les Français n'en pouvaient plus, ils se sentaient ridicules et ils finissaient par perdre jusqu'à l'espoir.

Ils ont montré, le 28 septembre, qu'ils voulaient et qu'ils espéraient quelque chose. Le général de Gaulle a été à la fois l'objet, l'agent et le symbole de cette espérance.

A ce mouvement national, il me semble que chacun doit donner son adhésion, de tout son cœur. Car si même on devait désapprouver la direction qu'il prendra, on devrait encore être heureux qu'il se soit produit. Quand un paralytique, se remet à marcher, peu importe où il va, l'essentiel c'est qu'il y aille.

Je ne pense pas qu'on puisse me reprocher des excès de conformisme.

Mais, plus je vais, plus je me sens incapable de contrarier la volonté des Français, quand je vois qu'ils veulent vraiment ce qu'ils veulent. Gœthe dit qu' « un homme de bien, dans sa recherche confuse, sait quand même toujours quel est le bon chemin ». Le peuple français est un peuple de bien. Il a prouvé abondamment son génie. Il y a peu de points dont je sois assez sûr pour ne pas admettre que, même s'ils me semblaient avoir tort, les Français pourraient bien avoir raison contre moi. C'est ce que croyait et prêchait Renan, à la fin de sa vie. Certes, on doit sacrifier à la vérité. Mais les vérités sont bien rares dont on est assez certain pour les opposer aux êtres qui vous sont les plus chers.

L'amour de leur patrie est pour les Français un besoin aussi pressant que la faim, que la soif. Un de mes camarades qui a, avec le public, des contacts nombreux m'a raconté, il y a quelques mois, avec une grande tristesse, que, je ne sais où, un spectateur, devant lui, avait crié : « Vive la France », et ajouté, non sans mélancolie : « Il faut bien rire un peu. »

Cet état de choses était atroce. Il ne pouvait pas durer. Le général de Gaulle l'a fait cesser — et la Nation avec lui. Rien, sans doute, n'importait davantage.

Le gaullisme, depuis le 28 septembre, n'est plus le patrimoine des gaullistes, mais des Français. Aucune faction, aucune fraction, aucun parti n'a sur lui aucun monopole. Rarement un homme a disposé, en France, de tels pouvoirs, par un tel consentement.



Pour moi, je souhaite qu'après avoir recouvré son orgueil, la France recouvre sa modestie. Le nationalisme, chez elle, a deux visages : celui de la munificence, et celui de l'économie. Napoléon était regardant, Colbert aussi. Le sens du réel implique qu'on n'oublie jamais que ce qu'on dépense doit être, par ailleurs, payé. Malraux a dit que ce n'était pas pour les Français une ambition délirante de prétendre être logés aussi bien que les Hollandais. Il a raison... sauf si les Français, par ailleurs, prétendent avoir et faire trop de choses que les Hollandais n'ont et ne font pas : des ambitions, dont chacune est justifiée, cessent de l'être si on les accumule. Depuis dix ans, j'ai maintes fois déploré qu'il ne se soit pas trouvé chez nous un seul chef de gouvernement pour dire : « Nous n'avons pas les moyens de... » Cette phrase-là, je pense que les forts la prononcent plus volontiers que les faibles, et les riches plus volontiers que les pauvres. Je crois — comme M. Morazé — que la France donne les plus grands espoirs, avec sa jeunesse foisonnante, les ressources qu'elle a découvertes dans son sol et dans celui des territoires d'outre-mer.

Je vois aussi que, dans l'immédiat, la condition des Français n'est pas très bonne. La récolte a été décevante, et, si on voit des maisons neuves se bâtir, on voit aussi des maisons anciennes tourner de plus en plus au taudis.

Que le gouvernement fasse donc ce qu'il veut. Mais qu'il rompe dvec l'habitude qu'ont prise ses prédécesseurs de feindre que les pépenses engagées ne seront payées par personne et compensées aar rien.

L'amitié rétablie entre la Nation et l'État restera précaire tant que l'État restera gaspilleur et le peuple économe. Constamment, on a disputé si ce qu'on faisait était juste, sans chercher si on ne pouvait pas faire la même chose, à meilleur compte. A comptabilité de mensonges et de truquages, politique de verbalisme et d'imposture.

Le pays était las des crises ministérielles, il l'est aussi d'entendre que les prix ne montent pas, quand ils montent, que le pouvoir d'achat reste intact quand il baisse, et que pour les sociétés comme pour les individus, le montant des bénéfices et des salaires importe moins que la possibilité ou l'impossibilité de les cacher. Nous en sommes au point que l'État promette aux éventuels constructeurs d'immeubles de prendre à sa charge les taxes dont, éventuellement, il les accablerait.

Je sais bien que la politique est souvent l'art de transformer l'imposture en réalité : on ment sur Valmy et on fait l'armée de Sambre et Meuse.

Mais quand on admettrait que le mensonge puisse avoir du bon, il n'en demeurerait pas moins que la vérité est parfois utile, et même nécessaire. Elle est aujourd'hui, je crois, un des premiers, peut-être le premier besoin de la France.



Et de l'Algérie, je me suis réjoui d'entendre le général de Gaulle dire à Alger qu'il ne voulait pas que les mots figent la politique. Indépendance, intégration sont des mots. Les partisans de l'une, et ceux de l'autre, n'ont jamais voulu en évaluer honnêtement le coût. Les uns ont feint que le F.L.N. puisse n'être pas oppresseur, les autres que les Français pourraient enfler toujours les dépenses algériennes sans abaisser le niveau de la vie française. J'ai fait constamment attention à n'en pas dire, sur l'Algérie, plus que je ne savais. Mais je suis persuadé qu'il y a en Algérie trop de misère et trop de gabegie ; et qu'il faut diminuer celle-ci pour diminuer celle-là. La France ne peut faillir à l'Algérie ; mais l'Algérie ne peut mettre la France en faillite ; elle doit tenir ses engagements envers les Algériens, mais elle ne doit pas manquer à ceux qu'elle a pris envers les Européens et les Français eux-mêmes.

Pour éviter ces deux écueils, il faut se mettre en tête que réviser une dépense et la réduire ne revient pas à la supprimer. Il s'agit précisément de la maintenir en la réduisant. La notion de coût s'est obscurcie. Il faut lui rendre sa clarté.

A cet égard, je crois que le scrutin uninominal est préférable au scrutin de liste. Les grands ténors des grands partis ne se recrutent guère parmi les bons comptables.

Jadis, M. Milliès-Lacroix fut un membre de la Commission

sénatoriale des Finances très attentif, et souvent efficace. Au scrutin de liste, aurait-il été élu?

L'injustice de l'économie française s'interpose entre la France et son destin. Elle n'a cessé de s'aggraver, parce que les bénéficiaires ont invoqué constamment les « circonstances exceptionnelles » pour détourner les pouvoirs d'y mettre fin. Il faut y porter remède. La réforme, la contre-réforme économique sans laquelle la révolution sociale peut être différée, mais non évitée, est sans doute la tâche la plus importante, sinon la plus pressante, de la IVe République.

Je me rends compte moi-même que ces phrases, ces idées ont quelque chose de démodé. Je ne voudrais pas finir ma vie en parlant comme M. Chéron et comme M. Prudhomme.

Mais il faudra aussi remettre à la mode ce qui aurait dû y rester toujours, et qui paraît sans doute moins périmé à Moscou qu'à Paris. L'écrivain, il me semble, doit pouvoir quelquefois sacrifier à l'intérêt de ses concitoyens, les joies que lui donnent les positions plus favorables à l'originalité et à la véhémence du discours.

EMMANUEL BERL.

Du génie insulaire

D'après les souvenirs de feu André Chevrillon, le peintre Albert Besnard qui devait finir à l'Institut et même à l'Académie française, avait partagé dans sa jeunesse tous les préjugés de ce bel âge. Pensionnaire de la villa Médicis, il se vantait de n'avoir pas visité les musées de Rome où la vue des chefs-d'œuvre pouvait entraver le développement de ses dons personnels. Très probablement il revint plus tard de cette insolence. Bien des rapins sans gloire l'ont gardée toute leur vie. Nous pourrions citer cependant des artistes d'aujourd'hui qui fréquentent le moins possible les expositions de leurs confrères (à moins que ceux-ci ne soient leurs camarades et copains). Il en est même qui refusent de voir toute la peinture d'autrui, mais on peut être sûr que leur génie, leur talent même, sont en raison inverse de leur vanité.

Disons en passant — et ceci vaut pour les lettres ni pour toute espèce de création — que le génie montre les mêmes symptômes subjectifs que l'ingénu contentement de soi dont sont affectés tant de semi-amateurs ou de ratés intégraux. Et cela est très consolant. Bien des écrivains à peu près nuls et franchement méconnus ont mené une vie enviable, pleine de satisfaction privée, presque exempte de hargne et de rancune, leur conviction étant d'être des as, de suivre la voie royale où personne ne les accompagne. Le scrupule, le doute appartiennent plutôt à des artistes très doués, très cultivés et qui ont la fâcheuse manie de se comparer sans cesse à l'idéal qu'ils se forment. D'où l'on pourrait inférer que les médiocres, les imbéciles, en tout cas les incurieux, ont choisi en ce monde la meilleure part.

Nous n'irons pas jusque-là, car l'histoire foisonne de grands hommes qui se sont montrés aussi naïfs, aussi égocentriques que les petites gens dont nous avons parlé. Surtout depuis le romantisme où la notion de génie s'est dégagée : le génie comporte aux yeux des modernes une certaine dose de bêtise et d'orgueil. Les « brutes sublimes » peuvent avoir du génie, les esprits trop clairvoyants ou trop critiques en sont exempts par définition. Le génie confère à ceux qu'il touche une sorte de solitude, une insularité. Reconnu ou nié, admiré par la foule ou contesté par les délicats, il se suffit à lui-même. Bien entendu, un peu de malchance ne lui messied pas, au temporel. Le type des poètes maudits, des albatros obligés de ramper au milieu des canards, est aussi spécifiquement moderne. Mais ce n'est pas de ceux-là que nous voulions parler aujourd'hui.

Anatole France, qui recevait beaucoup de livres, les empilait, non coupés, dans sa baignoire, étant d'une époque où les chers maîtres eux-mêmes ne se lavaient pas mieux que les plumitifs affamés. Victor Hugo plutôt que de lire, envoyait aussitôt à l'auteur, qu'il supposait jeune, une lettre d'amitié et d'admiration dans ce genre : « Vous êtes l'aurore et je suis le crépuscule. Vous êtes l'avenir et je suis le passé. J'applaudis à vos audaces et je tremble devant vos témérités, etc..., etc... »

Le répertoire des accusés de réception entre confrères offrirait des exemples pittoresques de cette indifférence déguisée en fraternité. Nous avons cité jadis, ici même, l'histoire assez plaisante de Romain Rolland aux prises avec un jeune disciple qui ambitionnait sa protection active, c'est-à-dire sa recommandation auprès des éditeurs. L'anecdote serait en soi assez banale, car, si l'on en croit un académicien d'aujourd'hui, renommé aussi comme humanitaire, les gens de lettres arrivés sont bien obligés de se défendre contre les gens de lettres arrivants : tout Français adulte et vacciné ayant dans sa poche au moins un roman manuscrit ou un essai, ou un recueil de nouvelles.

Un cinéaste célèbre, que j'ai l'honneur de connaître et qui se vante de n'aller jamais voir d'autres films que les siens, explique sa prévention non pas par la crainte de voir son génie égalé ou devancés ses propres desseins, mais plus simplement par la surabondance de la production. En principe, il faudrait tout connaître de ce que fabriquent les confrères, sans quoi il y a injustice, hasard ou arbitraire. Or tout connaître empêcherait de rien faire d'original. Donc il vaut mieux ne rien connaître du tout. Dans un secteur assez voisin, on a remarqué que les critiques dramatiques, astreints à dix répétitions générales par semaine, ne sont presque jamais dramaturges. Est-ce que je voyage, moi? disait le légendaire chef de gare. Il eût mieux fait d'avouer : la vue de ces convois sur roues, de ces machines bruyantes et de ces gens entassés dans leurs boîtes, m'a dégoûté à jamais, ou découragé, de monter en chemin de fer.

Il est parmi les gens de lettres une catégorie plus noble que celle des simples incurieux et des blasés par avance. Notons tout de suite qu'elle ne contiendra pas les vieillards. Royer-Collard avouait à M. de Vigny qu'à son âge on ne lit plus, mais qu'on se borne à relire. Maurice Barrès, fort peu intéressé par ce qu'on lui dit d'un débutant mondain, fin psychologue et styliste entortillé, qui s'appellerait Marcel Proust, tous ceux qui ont pris la position de leur génération dépassée, ne peuvent être accusés de simple égoïsme. Ils ne sont pas exactement l'ancêtre qui refuse de monter au cocotier, ni le haut fonctionnaire dont au plus tôt les jeunes attendent la place, par sa retraite ou même par sa mort. Très sincèrement ils pensent que tout est dit, ou à peu près, depuis qu'il est des hommes, et qui écrivent, surtout depuis qu'ils ont, eux, livré leur message. Peut-être même savent-ils, par intuition, que le monde va finir avec eux, entendez le monde auquel ils s'intéressaient, et où ils tenaient leur rang. Ce serait trop leur demander que d'exiger d'eux une sympathie paternelle pour

une descendance qu'ils ne verront pas grandir, et qui d'ailleurs leur est forcément ingrate, étrangère, hostile. L'insularité du génie s'explique ainsi par sa caducité. S'il y avait des écrivains assurés de passer les siècles, de publier une œuvre éternelle, de procurer à l'humanité une « acquisition pour toujours », comme disait,il nous semble, Tchucydide, ils ne seraient peut-être pas plus disposés à accueillir les livres de leurs rivaux ou de leurs cadets, mais ils se montreraient plus aimables. La concurrence étant réglée, à leur profit, il leur resterait l'indulgence du seigneur pour la roture. Hélas ! ce genre d'insularité ouverte n'est pas courant ; il ne serait d'ailleurs guère justifié. Ni Homère ni Dante n'ont vécu dans une société où la littérature formait un métier et où il fallait user de stratégie avec ses confrères.

Les meilleurs *insulaires* dont nous voulions parler se réclament donc plus nécessairement du privilège de l'âge ou des prérogatives de la supériorité. Ils peuvent à la rigueur être modestes. Du moins ils ne se posent pas en littérateurs (le vilain mot) ! Notre ami t'Serstevens par exemple, se targue souvent de ne point lire les écrivains de son temps, à peine ceux d'avant-hier, et de rêver qu'il finira « dans une paillote, sous un arbre à pain, assis par terre, écrivant sur ses genoux, au crayon, sans ouvrir un livre ». Notez que dans cet Eden, il continuerait d'écrire, comme l'arbre à pain de porter ses fruits — sans savoir si quelqu'un les viendra cueillir. Mais c'est bien à la connaissance des œuvres d'autrui qu'en a cet érudit, possesseur d'une bibliothèque archaïque où dorment des merveilles... « Écrire ou lire, dit-il, c'est une question de sexe. On ne peut pas attendre grand-chose de l'hermaphrodisme. » Il établit une distinction de principe entre la lecture qui est passive, femelle, et la création qui est mâle, active. Mieux encore, il estime que « la lecture, pour un écrivain, est la forme la plus nuisible de la paresse. Au moins les autres formes, quelles qu'elles soient, nous apportent quelque chose : celle-là nous désagrège ! Je conçois, ajoute-t-il, un écrivain qui ne lirait absolument rien. J'ai même idée que ce serait un écrivain des plus féconds et des plus originaux ». Là-dessus, on doit discuter. D'abord parce que cet illettré ou apédeute risquerait fort de retomber dans des ornières déjà tracées et de recommencer seulement l'expérience que d'autres pouvaient lui transmettre, l'ayant faite avant lui. L'enfant Pascal, avec des ronds et des barres, perd plutôt son temps qu'il gagnerait en ouvrant un manuel élémentaire de géométrie. Ensuite, l'émulation est certainement un des aiguillons du créateur. Dans un univers sans littérature, naîtrait-il encore des aspirants à la littérature?

D'ailleurs, l'indomptable t'Serstevens n'entend pas exprimer l'indifférence ou l'orgueil des écrivains qui se croient le centre du monde. Il ne croit pas même que le génie se suffise à soi-même et se nourrisse de sa propre substance. La lecture en effet, dit-il, comme l'écriture, exige le meilleur de l'esprit. On doit se donner tout entier à un livre qui en vaut la peine. Les bonnes gens qui se reposent en lisant un roman policier ou une chronique bien parisienne, portent sur ces genres-là le jugement le plus sévère. Et les critiques,

direz-vous? On craint bien que t'Serstevens ne les méprise un peu.

Premièrement parce qu'ils sont des tâcherons de la plume, des gazetiers payés comme des bureaucrates, et, selon son mot, les employés des Muses. Ensuite parce qu'ils prospèrent à la façon du gui sur les chênes, parasites de nature, parfois néfastes, toujours encombrants. L'argument que l'on peut penser et écrire sur des ouvrages d'autrui, sur des livres, aussi utilement et spontanément que sur les faits divers de la vie, ne toucherait guère l'insulaire. Car il nourrit ce préjugé un peu grossier que l'on doit ne connaître le réel que par voie directe ; tout ce que les autres vous en rapportent est refroidi, neutralisé. Il s'ensuivrait que l'histoire tout entière, c'est cuistrerie, et que les Mémoires, ce sont de la conserve... L'ignorance de ce qu'ont subi, pensé, écrit les autres, ne s'appellerait plus une prudence insulaire, mais une occlusion et une cécité de l'esprit. Les écrivains les plus riches de leur propre fond, vous avoueront peut-être qu'ils sont fort sensibles à l'imprimé, et surtout au manuscrit qui leur apporte du document brut. Leur aversion s'applique donc en général à l'œuvre élaborée, bref à la production de leurs confrères. Alors tout le monde va tomber d'accord... Il est exact que le créateur est plutôt gêné par la création d'autrui, laquelle peut lui donner des leçons utiles, mais restrictives. L'art est-il communicable entre artistes? Voilà une question controversée. Si c'est entre pairs, on peut répondre que non. Si c'est entre inégaux, non encore... car rien n'est démoralisant comme de se découvrir des précurseurs ou des supérieurs. Heureusement cette découverte n'est presque jamais évidente.

La conclusion de tout cela c'est que le vrai public des lettres et des arts n'est guère formé de gens de lettres ou d'artistes. Ils sont, à tous les degrés, des créateurs actuels ; le lecteur l'est virtuel ; et voilà même ce qui l'ennoblit et l'enchante. Il délègue gentiment à l'écrivain qui lui plaît cette petite semence de génie, de talent, d'ambition qui somnole en lui et qu'il ne verra jamais germer ni fructifier. Il est même assez content, sans jalousie, de trouver exprimé ce qu'il gardait, lui, d'inexprimé, d'inexprimable. Et ainsi la littérature vit de fort peu de créateurs actifs, mais d'innombrables lecteurs passifs. L'hermaphrodisme, que redoutait t'Serstevens, n'est pas si stérile qu'on le croit. Et au demeurant, il se dissimule chez la plupart des créateurs : ils se prétendent sortis tout armés du cerveau de Minerve ; mais ils ont tous beaucoup lu avant de créer, et dans leur île ne manquent ni les baies, ni les portes.

ANDRÉ THÉRIVE.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1958. 68616.